



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Bild der adeligen Frau im Portrait Goyas“

Verfasserin

Mag.iur. Elena Maria Stabler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Sebastian Schütze

Für meinen Vater

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Geschichtlicher Hintergrund.....	6
a. Politischer Hintergrund.....	6
b. Goyas Leben	8
c. Gesellschaft und Mode	11
3. Das traditionelle Repräsentationsportrait – eine Entwicklung.....	22
a. Goya und Velázquez.....	22
b. Goya und Mengs.....	23
c. Marquesa de Pontejos (Abb. 11).....	26
d. Duquesa de Osuna (Abb. 6).....	30
e. Duquesa de Alba (Abb. 14 und 15)	34
f. Condesa de Chinchón (Abb. 18-20).....	39
g. Zusammenfassung	42
4. Das Portrait der Marquesa de Villafranca (Abb. 1).....	47
a. Bildbeschreibung	48
b. Einordnung in Goyas Werk	48
c. Stilanalyse	50
d. Theoretische Überlegungen	52
5. Die Portraits der Marquesa de Santa Cruz (Abb. 2 und 3).....	55
a. Provenienzgeschichte der Pradoversion (Abb. 3).....	56
b. Provenienzgeschichte der amerikanischen Version (Abb. 2)	57
c. Bildbeschreibungen.....	59
d. Ikonographische Analyse.....	60
e. Stilanalyse	62
6. Vergleichsbeispiele.....	64
7. Das bürgerliche Portrait	71
8. Schlussbetrachtung.....	74
Literaturverzeichnis	77

Abbildungsverzeichnis	85
Quellenverzeichnis.....	95
Abstract	99
Lebenslauf	101

1. Einleitung

Es ist kein einfaches Unterfangen im Jahr 2012 eine wissenschaftliche Arbeit über Goya zu verfassen. In den letzten beiden Jahrhunderten sind tausende wissenschaftliche Beiträge erschienen, hunderte Wissenschaftler haben sich mit den unterschiedlichsten Aspekten von Goyas Werk auseinandergesetzt. Xavière Desparmet Fitz-Gerald schrieb 1956 über Goya: *„Er besitzt die Majestät eines Tizian, die Leuchtkraft eines Veronese, die Gestalt eines Rembrandt, die Wahrhaftigkeit eines Velázquez und die Eleganz eines Watteau. Und gerade dieser kühne Eklektizismus hat die Kunst eines Manet, eines Degas, Daumier und Delacroix beeinflusst“*.¹ Wie das Zitat veranschaulicht, geht damit auch eine gewisse „Heroisierung“ einher, die mit sich bringt, dass die Objektivität zu leiden beginnt. Doch gerade hier liegt die Herausforderung. Ziel dieser Arbeit ist es, anhand einer kritischen Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur eine Lücke zu schließen und einen Aspekt in Goyas Werk zu untersuchen, der bis jetzt noch nicht so umfassend Eingang in die Forschung gefunden hat.

Der Kunsthistoriker August Liebermann Mayer schrieb 1923 über Goya:

*„In entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht liegt Goyas eminente Bedeutung für die Portraitmalerei darin, dass er von dem festlich eleganten, mehr höfisch äußerlichen, repräsentativen glatten Stil des 18. Jahrhunderts zu dem bürgerlich schlichten, die geistigen Werte herausholenden 19. Jahrhundert überleitet.“*²

Da sich weder August L. Mayer noch nachfolgende Forscher mit diesem Aspekt anhand wissenschaftlicher Publikationen auseinandergesetzt haben, soll dieser Bogen, welcher hier gespannt wird, Gegenstand dieser Arbeit sein. Im Zentrum stehen die Portraits der Marquesa de Villafranca (1804; Abb. 1) und der Marquesa de Santa Cruz (1805; Abb. 2 und 3), da ihnen gemeinsam ist, dass sie aufgrund ihrer

¹ Fitz-Gerald 1956, S. 8.

² Mayer 1923, S. 166.

Darstellungsweise in Goyas Werk besonders hervorstechen und somit eine Sonderposition einnehmen. Es soll erforscht werden, wieso diese Portraits eine besondere Stellung in Goyas Werk haben und wie diese kunsthistorisch zu bewerten ist.

Die beiden ausgewählten Beispiele sollen Anlass für die Untersuchung geben, was unter einem traditionellen Repräsentationsportrait einer aristokratischen Dame in Goyas Werk zu verstehen ist und wie Goya beginnt, vom traditionellen Portraittypus der adeligen Dame abzuweichen. Anhand der Portraits der Duquesa de Osuna (1785; Abb. 6), der Marquesa de Pontejos (1786; Abb. 11), der Duquesa de Alba (1795, 1797; Abb. 14 und 15) und der Duquesa de Chinchón (1800; Abb. 19) soll einerseits eine Kategorisierung des typischen Frauenportraits am Ende des 18. Jahrhunderts in Spanien beziehungsweise in Goyas Werk vorgenommen werden und andererseits sollen jene Kriterien ausgearbeitet werden, die einen Umbruch darstellen und die Weichen für Goyas weitere Portraitmalerei legen.

Anschließend werden die Portraits der Marquesa de Villafranca und der Marquesa de Santa Cruz analysiert und in Beziehung zur vorangegangenen Tradition gesetzt. Anhand des Vergleichs mit Portraits von Francisco Bayeu, Sir Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough, Jean-Marc Nattier und Jacques Louis David soll erkenntlich gemacht werden, wie die Bedeutung ihrer Sonderposition zu bewerten ist.

Mit der gewonnenen Erkenntnis wird abschließend ein Blick auf Goyas Portraits von bürgerlichen Frauen gerichtet, insbesondere jene von Thérèse-Louise de Sureda (1804), Francisca Sabasa y García (1804), Isabella Porcel (1804) und einer Frau mit *mantilla* und Fächer (1805).

In der Literatur zählen Aureliano de Beruete y Moret, August L. Mayer und Xavière Desparmet Fitz-Gerald zu den frühen Wissenschaftlern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die sich mit Goya beschäftigten. Pierre Gassier und Juliet Wilson haben 1971 Goyas Werk umfassend katalogisiert, dies bietet immer noch die Basis

für die Forschung. Jutta Held hat sich intensiv mit Licht und Farbe in Goyas Malerei auseinander gesetzt. Weiters sind unter anderem José Gudiol, Alfonso E. Pérez Sánchez, Janis Tomlinson, Fred Licht und Werner Busch mit der Goya-Forschung in Verbindung zu bringen.

2. Geschichtlicher Hintergrund

Um Goyas Portraits verstehen zu können, ist es unerlässlich, einen Blick auf die politische Situation, sein Leben sowie die Gesellschaft Spaniens zu seiner Zeit zu werfen.

a. Politischer Hintergrund

Im Jahr 1700 begann in Spanien nach fast zwei Jahrhunderte währendender Regentschaft der Habsburger eine neue Ära: Durch den Tod von Carlos II. wurde der spanische Erbfolgekrieg ausgelöst, der damit endete, dass sein Neffe Philippe d'Anjou aus dem Haus der Bourbonen, ein Enkel von Louis XIV., die spanische Krone erhielt und als Felipe V. (1700-1746) den spanischen Thron bestieg. Er übernahm ein stark verschuldetes Land, weshalb seine Regierungszeit von zahlreichen, am zentralistisch regierenden Frankreich orientierten, Reformen geprägt war, die Spanien aus der wirtschaftlichen Misere helfen sollten.³

Damit war auch eine Neuorientierung in der Kunst verbunden, da das Königshaus der Bourbonen durch eine neue Form der Repräsentation intendierte den dynastischen Wechsel zu veranschaulichen, um sich von der Herrschaft der Habsburger abzugrenzen. Die Hofmaler des letzten Habsburgerkönigs, wie beispielsweise Juan Carreño de Miranda, vermochten jedoch nicht jenen neuen Zeitgeist auszudrücken, weshalb Felipe V. französische Maler wie Jean Ranc oder Michel-Ange Houasse an seinen Hof bestellte.⁴ Dementsprechend stand die Kunst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter französischem Einfluss.

Erst in der Mitte des Jahrhunderts fand unter Fernando VI. (1746-1759) und Carlos III. (1759-1788) eine Öffnung der spanischen Kunst statt, indem italienische Maler, zu denen Corrado Giaquinto und Jacopo Amigoni und Giovanni Battista Tiepolo zählten, an den Hof berufen wurden. Auch spanische Maler wie Antonio

³ Thiemann 2002, S. 69 f.

⁴ Moran Turina 1990, S. 12, 17, 27, 32.

González Ruiz, Francisco Bayeu und schließlich Goya fanden wieder Anerkennung vom spanischen König.

Unter Fernando VI. und Carlos III. erfolgte ein wirtschaftlicher Aufschwung im Land. Es gab eine zentralisierte Verwaltung für Spanien, und es wurden Bemühungen unternommen, die Bürokratie vom berüchtigten Bestechungssystem zu säubern. Des Weiteren wurden beispielsweise die Macht der Kirche beschnitten sowie Reformen des Steuersystems und die Wiederherstellung der Seemacht vorgenommen. Dieser aufgeklärte Absolutismus hatte in Spanien einen positiven Effekt und führte zu einer Gesundung des Landes, denn dort fehlte (noch) der revolutionäre Geist des Bürgertums, welches sich schon seit Langem dem Diktat des Königshauses und der Kirche gefügt hatte.⁵

Nach dem Tod von Carlos III. kam Carlos IV. (1788-1808) an die Spitze des Königshauses. In seiner Regierungszeit folgte aufgrund der Auswirkungen der französischen Revolution der wirtschaftliche und politische Zusammenbruch. Im Juli 1795 wurde im Frieden von Basel der Friedensvertrag zwischen Frankreich und Spanien unterzeichnet, mit dem Vertrag von San Ildefonso im August 1796 wurde Spanien als Verbündeter Frankreichs in den Krieg gegen England mit hineingezogen, es folgten tägliche Schwankungen in der Politik.⁶ 1801-1805 gab es eine Welle von politischen Verfolgungen. Zu Beginn des Jahres 1808 drangen die französischen Truppen unter dem Vorwand einer Besetzung Portugals in Spanien ein, im März wurde König Carlos IV. abgesetzt und schon ein paar Tage später hielt der neue König Fernando VII. seinen Einzug in die Hauptstadt. Am 2. und 3. Mai erhob sich das Volk an der Puerta del Sol in Madrid gegen die französische Armee, aber der Aufstand wurde blutig unterdrückt, sodass schließlich Napoleons Bruder, Joseph Bonaparte, in Bayonne zum König gewählt wurde und im Juli in Madrid einzog. Nachdem sich im September die politische Situation wieder umgekehrt hatte und Conde de Floridablanca, ein ehemaliger Minister von Carlos IV., kurz regierte, wurde Joseph Bonaparte im Dezember für beinahe vier Jahre Regent. Währenddessen

⁵ Klingender 1978, S. 20 f.

⁶ Klingender 1978, S. 87.

begannen die Engländer von Portugal aus ihren Kampf gegen Frankreich und auch in Spanien fanden zahlreiche Aufstände gegen die Fremdherrschaft statt (*desastres*), bis Arthur Wellesley mit den englischen Truppen in Spanien vordrang und die französischen Armeen zurückdrängte. Im Dezember 1813 wurde zwischen Napoleon I. und dem noch in französischer Gefangenschaft lebenden Fernando VII. der Vertrag von Valençay geschlossen. Fernando zog im Mai 1814 in Madrid ein und aufgrund seiner feindlichen Gesinnung gegenüber den Verfechtern eines liberalen Regimes setzte die Flucht der freiheitlich gesinnten Spanier ein.⁷

b. Goyas Leben⁸

Don Francisco José de Goya y Lucientes wurde am 30. März 1746 in Fuendetodos im Königreich Aragon in Spanien geboren. Sein Vater übte den Beruf des Vergolders aus, im Zuge dessen hatte Goya vermutlich die ersten Kontakte mit der Kunstwelt. Sein Vater war kein wohlhabender Mann, bei seinem Tod 1781 hinterließ er kein Testament, da er wahrscheinlich nicht viel zu hinterlassen hatte. Seine Mutter Gracia Lucientes entstammte der großen Masse des niederen Adels, der wohl mehr Würde als Güter besaß. Mit vierzehn Jahren trat Goya für drei bis vier Jahre in die Lehre bei dem Maler José Luzán y Martínez (1710-1785) in Zaragoza ein. Seine Hauptaufgabe war das Kopieren von Stichen, sodass diese Lehre keine direkten Spuren hinterlassen hat, sondern eher die anfängliche Tendenz sich nach bekannten Meistern zu richten mit sich brachte. Bei Luzán lernte er den zwölf Jahre älteren Francisco Bayeu y Subías (1734-1795) kennen, den er 1780, 1786 sowie 1795 portraitierte und dessen Schwester Josefa er 1773 heiratete.

Bayeu wurde 1763 vom Hofmaler Anton Raphael Mengs (1728-1779) nach Madrid berufen, um den Palacio Real auszugestalten, 1767 wurde er selbst zum Hofmaler bestellt und 1775 berief er Goya nach Madrid, um für die Königliche Teppichmanufaktur zu arbeiten. Dies bedeutete den Beginn von Goyas Karriere am Hof. In den Jahren 1775 bis 1780 fertigte Goya Entwürfe für 39 Teppiche für den

⁷ Klingender 1978, S. 149 f.

⁸ Zu Goyas Leben: Gassier/Wilson 1971, S. 33, 105, 112; Gantner 1974, S. 14, 29, 70; Klingender 1978, S. 128f; Hofmann 2005, S. 122.

Escorial und den Palacio Real El Pardo an. 1785 unterbrach er seine Tätigkeit als Hofmaler um religiöse Deckenmalerei in Madrid und Zaragoza auszuführen, anschließend nahm er seine Tätigkeit für die Königliche Teppichmanufaktur wieder auf. Nach seiner Ernennung zum Direktor der Malerklasse wurde er 1786 von Carlos III. und 1789 von Carlos IV. zum königlichen Hofmaler ernannt.

Das Jahr 1792 wird in der Literatur als Wendepunkt in seinem Leben betrachtet, weil in diesem Jahr seine Krankheit ausbrach. Nicht ganz geklärt ist, warum sich Goya bei Ausbruch der Krankheit nicht in Madrid befand, als Hofmaler war er königlicher Beamter und konnte sich nicht nach Belieben vom Hof entfernen. Tatsächlich befand er sich in Cadiz, bei seinem Freund Sebastián Martínez, von wo er nachträglich offiziell um Urlaub ansuchte, um in Andalusien seine Gesundheit wiederherstellen zu können. Dort gesundete er, konnte sich mit der Kunstsammlung von Martínez beschäftigen und fertigte das eindrucksvolle Portrait seines Freundes an. Weiters ist ungeklärt – weil im Nachhinein schwer diagnostizierbar – aufgrund welcher Krankheit Goya sein Gehör verlor.

1792 schuf Goya die letzten Teppichentwürfe, einerseits war wohl seine Krankheit der Auslöser dafür, andererseits wollte er sich vermutlich künstlerisch weiterentwickeln, nachdem er sich von seinem 29. bis zum 46. Lebensjahr damit beschäftigt hatte. Goya hatte sich bereits als Portraitmaler etabliert. Zu den Portraits dieser Zeit zählten etwa – um nur die wichtigsten zu nennen – jene frühen des Conde de Miranda (1774), des Conde de Floridablanca (1783), der Familie des Infanten Don Luis (1783), des Conde de Altamira (1786/87) und des Conde de Cabarrús (1788) sowie jene oben bereits erwähnten Portraits der Duquesa de Osuna und der Marquesa de Pontejos.

1792 distanzierte sich Goya von Mengs, welcher meinte, dass jeder Pinselstrich dazu beitragen solle, dass das Werk allezeit als das Produkt eines aufgeklärten Menschen angesehen werden könne und welcher die Zurschaustellung der Handschrift untersagte sowie unzweideutig lesbare Gestalten verlangte. So legte Goya der Real Academia de San Fernando Reformvorschläge vor. Im Unterschied zu Mengs

konstatierte er, die Regeln der antiken Skulpturen dürften nicht die Malerei bestimmen, einzig die göttliche Natur „*divina naturaleza*“ solle Vorbild sein. Aber er warnte vor knechtischen Nachahmern. Wenn für Mengs die Schönheit höchstes Ziel aller künstlerischen Entscheidungen war und mit der Wahrheit im Einklang stand, sah Goya Wahrheit und Schönheit nicht mehr kongruent. Goya stellte die Überlegung an, dass ein Maler über ein Werk von geringerer Sorgfalt eventuell glücklicher sei, als über ein Werk von größerer Sorgfalt, und ging schließlich so weit, dass er sich von den Regeln der Malerei los sagte, „*no hay reglas en la pintura*“. In Frankreich forderte fast zeitgleich Jacques Louis David die Auflösung aller Akademien und setzte dies durch. Doch in Spanien legte die Real Academia de San Fernando 1793 als Reaktion auf Goyas Vorschlag Mengs Schriften neu auf und Goyas Reformvorschläge unterblieben.⁹

1794 übersandte Goya die sogenannten „Kabinetstücke“ an Bernardo de Iriarte, den Vizeprotektor der Akademie. Dazu gehörten neben dem *Irrenhof* auch Darstellungen von Volksbelustigungen wie die *Komödianten*, *Marionettenverkäufer* und einige Stierkampfszenen. Goya brachte in einem Brief an Iriarte den Vorzug der neuen Freiheit, die solche Bilder gegenüber Auftragswerken haben, zum Ausdruck.¹⁰

1796 fand jener sagenumwobene Aufenthalt in Andalusien in der Sommerresidenz der Duquesa de Alba statt, währenddessen Goya sein erstes Skizzenbuch, das sogenannte Sanlúcar-Album (Album A), anzulegen begann. Es folgte das Madrider Album (Album B). Dieses zeichnerische Nachdenken als Selbstgespräch kündigte die *Caprichos* an, an denen Goya 1797/98 arbeitete und die er 1799 recht erfolglos veröffentlichte. Goya malte die Fresken von San Antonio de la Florida und portraitierte seine liberalen Freunde wie Bernardo Iriarte (1797), Gaspar Melchor de Jovellanos (1798) und Leandro Fernandez de Moratín (1799), malte ländliche Szenen für den Landsitz der Osunas, portraitierte König Carlos IV. und seine Frau María Luisa. Auffallend ist das Nebeneinander der verschiedenen Schaffensbereiche. 1799

⁹ Hofmann 2005, S. 105, 119, 122.

¹⁰ Gassier/Wilson 1971, S. 108, 110.

wurde er schließlich zum ersten Hofmaler ernannt. Die letzten Jahre des 18. Jahrhunderts zählen zum Höhepunkt in Goyas Leben.

Danach folgten politische Unruhen (Orangenkrieg mit Portugal, Englisch-Spanischer Krieg). Goyas hervorstechende Werke jener Zeit sind die Portraits der Condesa de Chinchón, der Marquesa de Villafranca und Marquesa de Santa Cruz. Im schicksalshaften Jahr 1808 blieb Goya Hofmaler, er portraitierte Fernando VII., 1810 radierte er die ersten Platten der *desastres de la guerra*, 1812 starb seine Frau Josefa, ein Inventar wurde erstellt. 1814 malte Goya die Ereignisse vom 2. und 3. Mai, die nackte und bekleidete *maja* und das Portrait von General Palafox. 1819 erwarb Goya die Quinta del Sordo und erkrankte schwer. Ein Jahr später entstand das berühmte Portrait mit seinem Arzt Arrieta und Goya fertigte in den folgenden Jahren die *pinturas negras* und die Radierungen der *disparates* an. 1824 verließ Goya Spanien und reiste ins Exil, zuerst nach Paris bevor er sich in Bordeaux niederließ. Er blieb bis zu seinem Tod 1828 dort, es entstanden Zeichnungen (Alben G-H) und Lithographien (Stiere von Bordeaux) und einige wenige Portraits.¹¹

c. Gesellschaft und Mode

Spanien war kein reiches, aber ein sehr stolzes Land, es gab eine unverhältnismäßig hohe Anzahl von Adeligen, denn der Adelstitel ließ sich zur Not auch käuflich erwerben.¹² Laut einer Volkszählung 1787 gehörten von ca. 10 Millionen Einwohnern 500 000 dem Adelsstand an. Dieser Stand war nach einer strengen Hierarchie gegliedert, an deren unterem Ende die einfachen *hidalgos*¹³ standen, die zum Teil in Armut lebten. An der Spitze fanden sich die Granden, die riesige Ländereien besaßen und sich so ein unermessliches Einkommen sicherten. Dem Adel gleichberechtigt war die Kirche, rund 200 000 Einwohner Spaniens gehörten 1787

¹¹ Gassier/Wilson 1971, S. 102, 204, 300, 332.

¹² Gállego 1997, S. 42.

¹³ Personengruppenbezeichnungen wie *hidalgos*, *afrancscados* usw. werden in diesem Text der Übersicht halber in männlicher Form verwendet, da im 18. Jahrhundert vornehmlich die männliche Bevölkerung das Gesellschaftsbild prägte, beziehen sich aber auch auf Frauen.

dem Klerus an. Dieser lebte in rund 3000 Klöstern in Reichtum, denn die Einnahmen der Kirche lagen um 50 % höher als die der Königlichen Schatzkammer.¹⁴

Die Gesellschaft lässt sich unter anderem in folgende Typen unterteilen, die allesamt in Goyas Werk vertreten sind. Die *ilustrados*, die Männer und Frauen der Aufklärung, fanden sich in der adeligen Oberschicht und interessierten sich für Wirtschaft und Reformpolitik und standen im Gegensatz zu den traditionellen Herrschaftsstrukturen in Kirche und Staat, die noch dem rückständigen, der Inquisition und Religiosität verhafteten Spanien angehörten. Sie konnten lesen, zumindest auch französisch sprechen, waren gegenüber den französischen Impulsen der Aufklärung offen und suchten nach Lösungen für ein besseres moderneres Spanien. Von der Mehrheit der spanischen Bevölkerung wurden sie als „französische Wichtigtuer“ und keine richtigen Spanier angesehen und verächtlich *afrancescados* (Frankophile) genannt.¹⁵ Eine wichtige Repräsentantin der *ilustrados* war die Duquesa de Osuna, deren Portrait ein wichtiger Bestandteil dieser Arbeit darstellt.

Von den *afrancescados* sind die *petimetres* zu unterscheiden. Von *petit-maitre* abgeleitet, sind darunter jene Zeitgenossen Goyas zu verstehen, die in Benehmen, Kleidung und Sprache die französische und zum Teil auch die italienische Lebensart imitierten. Pomade, Parfüm, Rouge und kunstvoll angebrachte Schönheitsflecken waren vom Erscheinungsbild eines *petimetre* kaum wegzudenken.¹⁶ Als zeitgemäße Bezeichnung ist wohl der Begriff *fashion victim* am treffendsten.¹⁷ In den Satireblättern und auf den Komödienbühnen, wie beispielsweise in Stücken des Schriftstellers Ramón de la Cruz (1731-94), war dieser Typus allgegenwärtig.¹⁸ Der Schriftsteller José Cadalso (1741-82) beschrieb sie wie folgt: „Der *petimetre* muss eine gewisse Weltklugheit vortäuschen, doch wirkliches Wissen verachten. Er muss Philosophen, Dichter, Mathematiker und Redner für Papageien, Affen, Zwerge und Clowns halten. Er solle sein Land und seine Vorfahren verachten, aber den Ratschlägen französischer Friseure, Tanzlehrer, Opernsänger und Küchenchefs

¹⁴ Gassier/Wilson 1971, S. 30.

¹⁵ Hughes 2004, S. 73, 78; Gassier/Wilson, 1971, S. 132.

¹⁶ Hughes 2004, S. 87 f.

¹⁷ Chrisman-Campbell 2006, S. 46.

¹⁸ Hughes 2004, S. 87 f.

*lauschen [...] Der petimetre musste sich nicht unbedingt in einer Fremdsprache unterhalten können, sollte aber ein paar Brocken parat haben, kleine Redensarten oder einzelne Wörter aus dem französischen wenn möglich auch aus dem italienischen. Die konnte er dann in seine Konversation einfließen lassen und so die spanischen Landsleute beeindrucken, die noch nicht im Ausland gewesen waren.“*¹⁹

Die spanische Sprache wurde gekünstelt und schwülstig gesprochen. Der *petimetre* musste sich der Statussymbole verschiedener Länder bedienen, nicht nur aus dem rückständigen Spanien: So trank man Mokka aus einer chinesischen Porzellantasse, trug ein holländisches Hemd, das in Paris hergestellt wurde usw. Er sah sich als Mitglied der französischen Oberschicht, er stand für die Künstlichkeit.²⁰

Auch wenn die Erscheinungsform des *petimetre* extrem erscheint, ist sie doch repräsentativ für das Land und seine Zeit. So hielt Jean Jacques Rousseau 1754 in seinem *Discours sur l'origines et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* die Unterscheidung zwischen dem Schein (*paraître*) und dem Sein (*être*) fest und sah dies als Konfliktpotential des Jahrhunderts. Auch Denis Diderot sah den Menschen als Zwittergestalt, zusammen gesetzt aus dem *homme naturel* und dem *homme artificiel* (Naturmensch vs. künstlicher Mensch) mit der Schlussfolgerung, dass je zivilisierter der Mensch ist, desto böser und unglücklicher ist er.²¹ Auch Goya nahm an diesem Diskurs teil und drückte dies am prägnantesten im Capricho Nr. 6 *Nadie se conoce* (1797-98, Abb. 4), nach dem Vorbild Tiepolos aus: Ein maskierter Mann verneigt sich vor einer maskierten Dame, Goyas Kommentar dazu: „*Die Welt ist eine Maskerade. Gesichter, Kleider, Stimmen – Alles ist falsch, alle möchten als etwas erscheinen, das sie nicht sind; jeder täuscht jeden und keiner kennt den anderen.*“²² Aber auch seinen Portraits wohnt diese Philosophie inne, denn das Ausfindigmachen des menschlichen Antlitzes hinter der Maske, das Entdecken des *homme naturel* im *homme artificiel*, macht seine Portraits so eindringlich.²³

¹⁹ José Caldosó, *Ocios de mi juventud*, Madrid, 1773 zitiert nach: Hughes 2004, S. 88.

²⁰ Hughes 2004, S. 88.

²¹ Hofmann 2005, S. 58.

²² Gassier/Wilson 1971, S. 131.

²³ Hofmann 2005, S. 60.

Der Antityp zum *petimetre*, der *homme naturel* schlechthin, war der *majo*. Laut *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* ist unter dem *majo* „*el hombre que afecta guapeza y valentía en las acciones o plabras*“ zu verstehen. 1725 tauchte die Bezeichnung erstmals offiziell auf und bezog sich vor allem auf den andalusischen und madrilenischen Raum.²⁴ *Majos* ignorierten die Rollenmuster der Geschlechter: Mann und Frau waren einander mehr oder weniger ebenbürtig.²⁵ Sie sahen sich als Mann/Frau aus dem Volk und beharrten auf ihrer spanischen Identität. In den Augen des *petimetre* war der *majo* ein roher, aufbrausender, flegelhafter Geselle.²⁶ Die *majos* wussten sich pittoresk zu verkleiden und zur Schau stellen, sie verkörperten das traditionsbewusste Spanien, das im Zuge der Aufklärung immer mehr von der französischen Lebensart verdrängt wurde. Sie waren als ostentative Nichtstuer eine Art institutionalisierte Opposition zu den kodifizierten Umgangsformen der gehobenen Gesellschaftsschicht. Auf den Adel übten sie dadurch eine gewisse Faszination aus.²⁷ Die romantische Idealisierung der volkstümlichen Kultur stellte für diesen eine angenehme Form dar das Leben „zu spielen“, es belustigte. Der oberen Gesellschaftsschicht gefiel es, das Leben des Volkes zu betrachten, es darzustellen und für einen kurzen Moment hinein zu tauchen, weil es eben etwas anderes war und natürlicher erschien, als das artifizielle Leben in der Oberschicht. So kleideten sich vor allem die Damen in der Tracht der *maja*, ihre Gesten wurden übernommen, ihre Lieder wurden gesungen und ihre Tänze getanzt. Dieser „Plebejismus“ war eine typisch spanische Erscheinung, war doch im übrigen Europa umgekehrt das Leben der Reichen Vorbild und Sehnsucht des Volkes.²⁸ So war vor allem in den Teppichkartons das Leben der *majos* und *majas* Thema.²⁹

Der Figur der *maja* liegen verschiedene Traditionen zugrunde: Eine war, dass bei einem Umzug ein festlicht gekleidetes Mädchen als Königin der andere Mädchen – mit dem Namen *maya* – erkoren wurde, eine weitere, dass im Mai ein Junggeselle

²⁴ Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, 1985, S. 776.

²⁵ Hofmann 2005, S. 12.

²⁶ Hughes 2004, S. 89 f.

²⁷ Hofmann 2005, S. 12; Waldmann 1998, S. 15.

²⁸ Ortega y Gasset 1955, S. 240 f, 259.

²⁹ Gállego 1997, S. 326, 328.

einem Mädchen jeden Tag Blumen schenken sollte. Demgemäß lautet auch die Definition im Diccionario Castellano von E. Terreros y Pando, Madrid 1786: „*una ninfa, hija de Atlante, española y adorada en España como diosa*.“³⁰ Der Conde de Aranda, Staatssekretär von Carlos IV., verbot 1796 diese Bräuche, denn die Anhänger der Aufklärung lehnten das Leben der *majos* und *majas* als Ganzes ab.³¹

Die ursprüngliche *maja* ist jene typische Spanierin in der aus Andalusien (dem „Urspanien“) stammenden Tracht, die von den Madrilenen übernommen wurde. Der Name stammt vermutlich daher, dass sich am ersten Tag im Mai die Frauen der Arbeiterklasse herausputzten, um zur Musik auf der Straße zu tanzen. Dabei trugen sie eine *basquiña* (Überrock), verschiedene Kopfbedeckungen, wie ein Netz (*redecilla*), eine Seidenkappe (*cofia* mit Kamm, mit Schleifen und oft auch Schleier; wie im Teppichentwurf *el quitasol*) und eine *mantilla* (Umhang), die auf verschiedene Weisen getragen werden konnte.³² Der *majo* an ihrer Seite trug eine enge Weste, eine bunte Schärpe, einen weiten Umhang und einen großen Schlapphut.³³ Umhang und Schlapphut traten nach dem sogenannte Esquillache-Aufstand (1776, siehe unten) in den Hintergrund. Ein Beispiel für die Mode des *majos* findet sich in Goyas Selbstportrait von 1791 (Abb. 5), in dem er sich in jener Tracht beim Malen im Studio darstellte.

Anfangs gab es noch keine klare Trennung zwischen der *maja* und der *gitana*, erst im 19. Jahrhundert bildete sich letztere als eigener Typ heraus. Die Tracht des *majos* ist mit jener des *toreros* nicht zu verwechseln, da sie aufgrund ihres gemeinsamen Ursprungs in Andalusien sehr ähnlich sind.³⁴

Goya folgte bei der Darstellung der *majas* und *majos* einerseits der Tradition der Brüder Bayeu, andererseits war er vermutlich von den Werken von Don Ramón de la Cruz (1731-1794) inspiriert. Indem sich die Figur der *maja* beinahe durch sein gesamtes Werk zieht, hat Goya sicherlich dazu beigetragen, dass die Tracht der *maja*

³⁰ Gállego 1997, S. 325.

³¹ Ortega y Gasset 1955, S. 259.

³² Ribeiro 2002, S. 78.

³³ Waldmann 1998, S. 15.

³⁴ Beruete y Moret 1916, S. 58.

als Nationaltracht Spaniens propagiert wurde.³⁵ Des Weiteren diente der *majismo* auch als Ausdruck für die politische Einstellung, um sich von den französischen Einflüssen zu differenzieren und distanzieren.

Die Mode war schon länger ein politisches Mittel, schon unter Carlos II. gab es die ersten Einflüsse französischer Mode am spanischen Hof, Felipe V. richtete sich – seiner Herkunft gemäß – was Zeremoniell, Etikette und Kleidung anbelangte weitgehend nach dem Vorbild von Versailles. Eine Wende gab es bei Carlos III., der persönlich der bequemen englischen Mode den Vorzug gab. Mit seinen Ministern und Beratern aus Neapel kommend und aufgrund einer gewissen aufgeklärten Distanziertheit, unterschätzte er anscheinend den spanischen Stolz, denn mit der Kleiderverordnung von 1766, die das Verbot breitrempiger Hüte und die Kürzung von wadenlangen Umhängen der Männer vorsah, um die Kriminalität zu bekämpfen, zog er sich den Ärger des Volkes zu und war Auslöser für den „Madrider Hutaufstand“ (*motín de esquilache*), dessen wahrer Hintergrund die zu dieser Zeit herrschende Hungersnot war. Durch einen geschickten Schachzug wurde die besagte Mode nicht verboten, sondern als Kleidung der Henker bestimmt und somit bald unbeliebt. Unter Carlos IV. kam die Kleidervorschrift dem Volk eher entgegen. Eine königliche Anordnung vom 16.3.1799 legte fest, dass nur schwarze Überbekleidung zulässig und jegliche Silber- und Goldverzierungen verboten waren. Im gleichen Jahr ließ sich die Königin María Luisa von Goya als *maja* portraituren – im Gegensatz zum ersten Bildnis zehn Jahre zuvor in farbenprächtiger Staatsrobe gemäß der französischen Mode – und sicherte sich so die Gunst des Volkes. In der älteren Literatur wird diese Darstellung der Königin als *maja* als frivole Bekenntnis zur offenen Beziehung mit Manuel Godoy angesehen, denn die *maja* stand für erotische Freizügigkeit.³⁶ Manuel Godoy hatte die Stellung eines *cortejo* inne. Dies war bei Frauen aus der Oberschicht, in der die Eltern die Ehe arrangierten, kein seltenes Phänomen. Mit oder ohne Liebesverhältnis, in den meisten Fällen war der *cortejo* ein von der Gesellschaft und dem Ehemann tolerierter Begleiter, Freund und Berater im Alltag, der finanziellen Verpflichtungen nachkam und den Launen der Frau

³⁵ Thiemann 2002, S. 69, 71.

³⁶ Thiemann 2002, S. 69f.

standhalten musste – denn in dieser Beziehung war die Frau in der mächtigeren Position.³⁷

Die Mode der Frau war Mitte der 1780er Jahre an der Mode des Hofes von Louis XIV. orientiert, insbesondere jener von Marie Antoinette, die noch dem Stil des Rokokos verhaftet war (beispielsweise die Duquesa de Osuna; Abb. 6), später wurde von einigen, wie oben erwähnt, die traditionelle Tracht der *maja* favorisiert, um sich von der französischen Politik abzugrenzen. Gegen Ende des Jahrhunderts, als wieder Frieden mit dem Nachbarland geschlossen wurde, begann sich ausgehend von Frankreich die Forderung nach Freiheit nicht nur auf die Gedankenwelt, sondern auch auf die Damenmode auszuwirken: Neben der Mode der *majas* etablierte sich die *mode à la greque*. Frauen des Bürgertums begannen das Korsett abzulegen und in Anlehnung an die Antike sogenannte Chemisekleider zu tragen, oft mit einer Schärpe drapiert (Condesa de Chinchón, Abb. 18). Die Farben Blau und Rot (Farben der Stadt Paris) sowie Weiß (Bourbonen) wurden getragen. Aber auch in den Uniformen der Männer waren diese Farben vertreten, wie beispielsweise in Goyas Portrait des französischen Botschafters Guillemardet.³⁸

Auch in Frankreich wurde an Kleiderordnungen gearbeitet, welche die Standesgrenzen verwischen und Symbol für den Gleichheitsgrundsatz sein sollten, unter anderem war Jacques Louis David mit Kostümentwürfen beschäftigt. In Deutschland galt als politisch konform, was die Vossische Zeitung in ihrer Ausgabe vom 31. Januar 1794 schrieb: „[...]Tuch um die Schulter, Locke ohne Kunst und natürliche Haarfarbe[...].“³⁹

Goyas Position in dieser Gesellschaft ist nicht sehr eindeutig. Einfachen Verhältnissen entstammend, bewegte er sich in den obersten Klassen und emigrierte am Ende nach Frankreich. Aufgrund der Vielfalt der von Goya portraitierten Personen, lässt sich schließen, dass sein Bekanntenkreis breit gefächert war. So zählten einerseits viele Männer und Frauen der Aufklärung dazu, darunter

³⁷ Schulz 2003, S. 277; Iglesias, 2001, S. 76; Waldmann 1998, S. 18.

³⁸ Müller 2002, S. 33; Aznar 1981, Band 3, S. 123.

³⁹ Müller 2002, S. 36, 38.

Sympathisanten Frankreichs (wie beispielsweise Juan Antonio Llorente, Conde de Cabarrús), wie auch liberale Patrioten (Gaspar Jovellanos, Isidro Máiquez, José Palafox) aber auch konservative Spanier (wie Juan Agustín Bermudez, Conde de Fernán Núñez, Ignacio Omulryan) und schließlich auch die königliche Familie (vor allem Don Luis, der Bruder von Carlos IV.) befanden sich darunter.⁴⁰

Mitte der 1780er Jahre fand Goya durch die Familie Osuna sowie durch den Infanten Don Luis Zugang in adelige Kreise und konnte sich dort etablieren. Er bekam zahlreiche Aufträge und nahm an sogenannten *tertulias* – Zusammenkünften der intellektuellen Oberschicht – teil. Er passte sein Leben an, um sich als auserwählter Künstler einen Platz in gehobenen Kreisen zu schaffen. Folgende Briefkorrespondenz mit seinem Jugendfreund Martin Zapater von 1790 veranschaulicht diesen Prozess. Er sandte ihm einige Lieder mit Zitherbegleitung und ein paar Tanzlieder mit den Worten: *„Ich habe sie mir noch nicht angehört und das wahrscheinlichste ist, dass ich sie auch nie hören werde, denn ich gehe nie dahin wo man sie hören könnte, weil mir aufgegangen ist, dass ich eine gewisse Idee zu verfechten und eine gewisse Würde zu wahren habe, wie sie dem Menschen eigen sein muss, worüber ich, wie du mir glauben kannst, gar nicht sehr erbaut bin.“* Goya unterwarf sich also den gesellschaftlichen Regeln und spielte das Spiel des Doppellebens mit.⁴¹

Da in dieser Arbeit ausschließlich auf Frauenportraits eingegangen wird, ist an dieser Stelle auch besonders auf die Stellung der Frau in der Gesellschaft einzugehen: Montesquieu (1689-1755) hat in seinen *De l'esprit des lois* festgehalten, dass der Grad der Zivilisation an der Freiheit der Frauen gemessen werden kann. Demnach begann sich Spanien im 18. Jahrhundert langsam zu zivilisieren. In einer Gesellschaft, in welcher der Mann die patriarchalische Autorität repräsentierte und sich die Frau dem Vater, dem Mann, dem Bruder oder auch dem Sohn zu unterwerfen hatte, begann eine langsame, aber substantielle, Veränderung der Stellung der Frau.⁴²

⁴⁰ Hughes 2004, S. 21 f.

⁴¹ Ortega y Gasset 1955, S. 254, 259 f.

⁴² Iglesias 2001, S. 53, 58.

Eine Frau wurde entweder verheiratet oder ging ins Kloster, denn dies war die einzige Möglichkeit, eine Erziehung zu bekommen und eine Lebensgrundlage zu haben. Eine Volkszählung um 1797 zeigt, dass in Spanien von 10 Millionen Einwohnern (10.541.221) ungefähr die Hälfte (5.320.922) Frauen und davon mehr als die Hälfte (2.926.337) alleinstehend war. Die Lebenserwartung von Frauen war geringer als von Männern, die Geburten- und Kindersterblichkeit war sehr hoch, Krankheiten wie Pocken, Gelbfieber, Malaria plagten die Bevölkerung. Vor diesem Hintergrund begann sich die Gesellschaft zu „zivilisieren“. Nach einer Anordnung von Carlos III. wurden 1783 das erste Mal öffentliche Schulen für Mädchen eingerichtet, in Madrid zählte man immerhin 32 Schulen.⁴³ Es wurde versucht, der Diskriminierung Grenzen zu setzen. Die ersten Impulse für Veränderungen gingen von der Oberschicht aus, auf theoretischer Ebene beispielsweise durch Josefa Amar y Borbóns Schriften, dem *Discurso en defensa del talento de la mujer* und dem *Discurso de la educación física y moral de las mujeres* (1790) oder auf praktische Weise durch die *Junta de damas*. Diese wurde von der Duquesa de Osuna gegründet. Die Vorgeschichte jener Gründung ist, dass 1786 eine Diskussion entfachte, ob Frauen in der *Real sociedad económica* zugelassen werden sollten. Diese Debatte wurde von ihrem Mann entfacht, der María Isidra Quintana Guzmán y de la Cerda als Mitglied vorschlug. Diese sowie die Duquesa wurden aufgenommen. 1787 erließ Carlos III. ein königliches Dekret, dass vierzehn Frauen aufgenommen werden sollten. Doch die Herren der Aufklärung wie Francisco de Cabarrús waren gegen die Aufnahme von Frauen, auch Gaspar Melchor de Jovellanos war zurückhaltend. Seiner Meinung nach, sei die gelegentliche Anwesenheit etwa bei Preisverleihungen akzeptabel, sonst sollten sich die Frauen von den Männern getrennt treffen. So wurde die *Junta de damas* gegründet, deren Vorsitzende die Duquesa de Osuna war.⁴⁴ Ziel war es, die Lebensbedingungen zu verbessern und sich für eine gerechtere Gesellschaft im aufgeklärten reformierten Sinn einzusetzen, damit Frauen oder Mädchen armer Familien eine Ausbildung und eine bezahlte Arbeit erhielten, um unabhängig zu sein und überleben zu können, ohne auf die Prostitution und Zwangsehe angewiesen zu sein. Hand in Hand gingen damit auch andere Gruppierungen einher, wie die

⁴³ Iglesias 2001, S. 53 f, 57 f, 64, 68 f.

⁴⁴ Schulz 2003, S. 265 f.

Asociación de señoras de las cárceles, um die hygienischen Bedingungen, Ernährung und moralische Situation in den Gefängnissen zu verbessern (der Gefängnisaufenthalt war lediglich die Wartezeit auf das Urteil wie Zwangsarbeit, Todesstrafe, Geldstrafe, Verbannung usw.) oder auch Gruppen, die sich um alleinstehende schwangere Frauen oder unheilbar Kranke kümmerten. Dies war auch deshalb nötig, weil die Macht und der Einfluss der Kirche rückläufig waren. Der Duque de Miranda gründete 1800 eine Parallelinstitution für Männer. 1808 beendete die *Junta* ihre Arbeit, da die meisten Adligen aufgrund der politischen Umstände das Land verließen.⁴⁵

Mit dieser Bewegung ging die Entwicklung einher, dass die Frau, die im Barock begonnen hatte zaghaft aus dem Haus zu gehen, im letzten Drittel des 18. Jahrhundert eine gesteigerte Präsenz im Sozialleben aufwies. Dies hatte Einfluss auf die Mode. Wenn Frauen in die Öffentlichkeit gingen, trugen sie – passend zur oben erwähnten Verordnung – eine *basquiña*, einen meist seidenen schwarzen Überrock sowie eine schwarze oder weiße *mantilla* aus Spitze, die Kopf und Schultern bedeckte, sodass von der modischen Kleidung kaum etwas zu sehen war, allenfalls das Korsett/Mieder.⁴⁶ Durch einen Aufschwung in der Stadtentwicklung vermehrten sich die Möglichkeiten, sich in der Öffentlichkeit zu präsentieren, was einen Wandel in der Mode mit sich brachte. Die politischen Strömungen blieben, wie oben erwähnt, nicht unbeachtet, dies resultierte vor allem bei den Damen der Oberschicht in einzigartigen Kombinationen von französischer und spanischer Kleidung⁴⁷ (siehe die Ausführungen zur Marquesa de Pontejos 5.c.). Des Weiteren hatte es Einfluss auf die Kunstlandschaft. Mit Jean-Antoine Watteau (1684-1721), François Boucher (1703-1770), Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) und Jean-Baptiste Greuzes (1725-1805) in Frankreich sowie Joseph Wright of Derby (1734-1797), Henry Fuseli (1741-1825) und William Blake (1757-1827) in England, um nur einige zu nennen, wurde ein neues Bild der Repräsentation der Frau geschaffen. Das weibliche Portrait multiplizierte sich im 18. Jahrhundert.⁴⁸

⁴⁵ Iglesias 2001, S. 71-74.

⁴⁶ Thiemann 2002, S. 70.

⁴⁷ Ribeiro 2002, S. 74.

⁴⁸ Serraller 2001, S. 20 f, 23 f, 26 ff.

Von den Teppichkartons über Portraits bis zu den Radierungen, präsentiert Goya das Bild der Frau in verschiedensten Arten, Techniken, und Haltungen und in den unterschiedlichsten Sichtweisen, zudem stellte er Frauen aus allen sozialen Schichten dar.

In dieser Arbeit soll, wie eingangs erwähnt, das Augenmerk auf Goyas Portraitmalerei gerichtet werden, deren Entwicklung im folgenden Kapitel dargestellt wird.

3. Das traditionelle Repräsentationsportrait – eine Entwicklung

a. Goya und Velázquez

Die Wurzeln der spanischen Portraitmalerei finden sich einerseits in jener Tradition, welche vom deutschen Renaissancemaler Hans Holbein dem Älteren (1465-1524) ausging und vom niederländischen Maler Anthonis Mor (1518-1578) nach Spanien gebracht wurde, als dieser 1522 Hofmaler von König Carlos V. wurde. Sein Stil wurde von Juan Pantoja de la Cruz (1533-1608) rezipiert und weiterentwickelt. Andererseits gab es jene von Tizian (1488/90-1576) ausgehende italienische Tradition, welche an den spanischen Hof gelangte.⁴⁹

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660), Maler am Hof von Felipe IV., verband diese beiden Traditionen, und schuf einen Typus des vornehmen Bildnisses, der für viele Jahrzehnte – wenn nicht über ein Jahrhundert – in Spanien verbindlich blieb. Selbst Goya sollte sich bei aristokratischen Portraits immer noch an diesen Typus halten.⁵⁰ Besonders die elegante Körper- und Armhaltung der höfischen Portraits, welche Goya in der königlichen Gemäldesammlung studieren konnte, sind in seinen frühen Portraits zu finden. Weiters blieb Goya dem von Velázquez übernommenen Grundsatz treu, kein Detail zu sehr hervortreten zu lassen. Bald verzichtete auch er in seinen Portraits wie Velázquez auf unnötiges Beiwerk, er reduzierte sekundäre Bildelemente, um die essentiellen Dinge einzufangen, ließ den Hintergrund neutral, dunkel und leer, auch wenn er seine Modelle nicht so überzeugend in den Raum einbettete wie seine Vorgänger.⁵¹

An dieser Stelle soll nun aus Velázquez Werk kurz jenes Portrait der *Frau mit dem Fächer* (Abb. 9) vorgestellt werden.⁵² Die Dargestellte wurde in der älteren Literatur als Tochter des Malers identifiziert, dies gilt aber mangels ausreichender Hinweise als

⁴⁹ Gantner 1974, S. 52 f.

⁵⁰ Gantner 1974, S. 53 f.

⁵¹ Mayer 1921, S. 419; Schuster/Seipl 2005, S. 100; Licht 2011, S. 304; Glendinning 2004, S. 231, 248.

⁵² Zum Portrait der Dame mit dem Fächer: Pons 2008, S. 207; López Rey 1996, Band 2, S. 199; Justi 2006, S. 196; Checa 2008, S. 124; Glendinning 2004, S. 231.

überholt. Die Dame trägt ein Kleid nach französischer Mode mit einem tiefen Ausschnitt, eine *mantilla* – welche nach Belieben zugezogen werden konnte – und feine hellgraue Lederhandschuhe mit Spitzenmanschetten. Das Tragen eines tiefen Ausschnitts war zur Zeit von Velázquez zunächst gängige Mode, 1639 erließ Felipe IV. allerdings ein Dekret, welches aus Sittsamkeitsgründen allen Frauen, ausgenommen Prostituierten, das Tragen dieses Ausschnitts verbot, weshalb eine Datierung des Bildes vor 1639 anzunehmen ist. López-Rey hält dieses Dekret jedoch nicht für ein sicheres Datierungskriterium und schlägt daher die Einordnung auf Mitte der 1630er Jahre eher aufgrund stilistischer Kriterien vor.

Die Dargestellte hat eine schmale Nase, volle Lippen und einen mit einer Halskette geschmückten langen Hals. Aus der etwas harten Stirn sind die Haare zurückgestrichen und gleiten in braunen Locken auf die Wangen. Ein Spannungsfeld bilden in diesem Portrait die Keuschheit, die mit dem Rosenkranz und der Handbewegung angedeutet ist, mit der die Dame ihre *mantilla* zu schließen scheint, und jene Disponibilität, welche der geöffnete Fächer und der tiefe Ausschnitt vermitteln.

Das Portrait der Dame mit dem Fächer hat aufgrund seines informellen Charakters einen besonderen Stellenwert in Velázquez Werk. Sein Einfluss auf Goyas Portraits von bürgerlichen Frauen kurz nach 1800, wie Thérèse- Louise de Sureda (1804), Francisca Sabasa y García (1804), Isabella Porcel (1804) und einer Frau mit *mantilla* und Fächer (1805) ist bis zu einem gewissen Punkt unübersehbar (siehe Kapitel 7.).

b. Goya und Mengs

Einen weiteren und vielleicht unmittelbareren Einfluss hatte Anton Raphael Mengs (1728-1779). Der deutsche Maler hatte drei Romaufenthalte vorzuweisen (1741-44, 1746-49 und 1752-55), in denen er insbesondere das Werk von Raffael studierte, bevor er 1761 bis 1769 als Hofmaler von König Carlos III. in Madrid bei der malerischen Ausstattung vom Palacio Real tätig war.⁵³

⁵³ Roettgen 1999/2003, Band 2, S. 81 ff, 94 ff, 130.

Neben den Studien von Raffaels Werken, wie beispielsweise die Kopie der Philosophenschule, wurde Mengs Schaffen des Weiteren durch die Freundschaft mit Johann Joachim Winckelmann geprägt. Er lernte diesen 1755 in Rom kennen und pflegte bis 1766 eine intensive Freundschaft mit ihm. Er wurde von Winckelmann mit antiken Autoren vertraut gemacht und stand unter dem Einfluss von dessen Werk *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* 1756, was ihn selbst veranlasste theoretische Schriften zu verfassen (*Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey* aus dem Jahr 1774).⁵⁴

Unmittelbarer mag Mengs Einfluss auf Goya deshalb gewesen sein, weil er gewissermaßen als Förderer von Goya angesehen werden kann: Er berief diesen 1774 unter nicht näher bekannten Umständen an den spanischen Hof, um ihn mit den Entwürfen für die Wandteppiche zu betrauen. Er setzte sich für eine bessere Bezahlung Goyas und dessen Beförderung zum Hofmaler ein und legte somit die Weichen für dessen Karriere am Hof. Andererseits gibt es eine Vielzahl von Vermutungen ohne Belege über das Konkurrenzverhältnis von Mengs und Goya, die eine differenzierte Wahrnehmung der Einflüsse und Beziehungen zwischen Mengs und Goya nach wie vor erschweren.⁵⁵

Mengs zählte zu seinen Lebzeiten zu den bedeutendsten Malern seiner Zeit in Spanien, er portraitierte niemand Geringeren als beispielsweise die russische Zarin Katharina II. oder Papst Clemens XIII. und war für den jüngeren Goya zumindest anfangs ein Maßstab.⁵⁶ Roettgen bezeichnet Mengs als „*genauen, wie als wohlwollenden Beobachter der menschlichen Physiognomie vor allem aber als brillanten Stoffmaler.*“, was sowohl die Bildnisse am Hof als auch das weniger offizielle Standesportrait betraf.⁵⁷ Die Gemälde führen in Oberflächengestaltung und Leuchtkraft ideale Gegenstände mit absoluter Klarheit vor, die Modelle in seinen Portraits erscheinen wie Objekte mit idealen Eigenschaften. Mengs, brachte jene

⁵⁴ Roettgen 1999/2003, Band 2, S. 153, 156 f, 193.

⁵⁵ Roettgen 1999/2003, Band 2, S. 354-356.

⁵⁶ Gassier/Wilson 1971, S. 148; Hofmann 2005, S. 105, 122.

⁵⁷ Roettgen 1999/2003, Band 2, S. 162.

idealisierte Körperlichkeit der Malerei Italiens nach Madrid, die von der Ausgrabung der griechisch-römischen Statuen und der Wiederentdeckung der Antike geprägt war.⁵⁸

Mit dem Bildnis von María Luisa von Parma (1751-1819) als Braut (Abb. 10) soll hier kurz ein repräsentatives Beispiel von Mengs Stil und seinem Einfluss auf Goyas Werk vorgestellt werden. Die spätere Königin von Spanien⁵⁹ wurde 1765 mit dem Prinzen von Asturien, Don Carlos de Borbón, später König Carlos IV., verheiratet. Ihr Portrait ist ein Gegenstück zum Bildnis des Prinzen. Wann Mengs das Portrait genau ausführte, lässt sich dokumentarisch nicht belegen. Auf einen direkten Zusammenhang mit Bildnissen der Hochzeit deuten mehrere Umstände hin: Auf dem Perlenarmband befindet sich das Miniaturbildnis des Bräutigams, Nelkensträußchen und Myrtenzweige gehören zur Brautikonographie und der kostbare Hals- und Ohrenschmuck scheinen Hochzeitsgeschenke gewesen zu sein.⁶⁰

Die junge Prinzessin steht mit gepudertem Haar und in einem prachtvollen Kleid auf einem Balkon mit Blick in eine Landschaft. Das Kleid, in französischer Art, ist zweischalig, über einem rosa Seidenstoff liegt eine feine Spitze mit grau-grünen Blumenstickereien. Die detailliert ausgearbeitete Kostbarkeit und die Ton-in-Ton-Malerei reduzieren die Körperlichkeit der Portraitierten beinahe zur Zweidimensionalität.

Vor diesem Hintergrund kann nun der Blick auf Goyas Werk gerichtet werden. Rund zwanzig Jahre später malte Goya eines seiner ersten Damenportraits: jenes der Marquesa de Pontejos. Dieses Portrait veranschaulicht nicht nur die Nähe zu Mengs, es können auch Bezüge zur englischen und französischen Portraitmalerei aufgezeigt werden.

⁵⁸ Ortega y Gasset 1955, S. 264;

⁵⁹ Es ist schwer vorstellbar, dass diese ideal-hübsche junge Prinzessin später jene von Goya so realistisch, kein Makel verleugnend, dargestellte ältere Königin sein wird.

⁶⁰ Roettgen 1999/2003, Band 1, S. 251.

c. Marquesa de Pontejos (Abb. 11)

1786, kurz bevor Goya zum Hofmaler ernannt wurde, malte er das ganzfigurige Portrait der Marquesa de Pontejos. Vermutlich war ihre Hochzeit mit Don Moñino de Redondo, dem spanischen Botschafter in Portugal und Bruder des Conde de Floridablanca (1728-1808) der Anlass für den Auftrag. Goya hatte letzteren bereits 1783 portraitiert.⁶¹

Es handelt sich um ein Auftragswerk, das entweder auf Initiative ihrer Eltern oder ihres Schwagers entstanden ist. Der Titel Marquesa von Pontejos ist kein alter Adelstitel, sondern eine Kreation des 17. Jahrhunderts, als ihr Urgroßvater *ayudas de camera* (Hofdiener) von Felipe V. war. Über ihr Leben ist nur wenig bekannt: Sie wurde am 11.9.1762 geboren, 1787 wurde sie Ehrenmitglied der Ökonomischen Gesellschaft von Madrid für Frauen, deren Vorsitzende die Duquesa de Osuna war. Mütterlicherseits brachte sie sehr gute finanzielle Verhältnisse mit, als jedoch der Conde de Floridablanca 1792 als Ministerpräsident abgesetzt wurde, spürte auch sein Bruder die Konsequenzen, und so zog sie in der Folge mit ihrem Mann ins Exil nach Murcia. Ihr Mann starb 1808, ihr zweiter Mann Fernando de Silva y Meneses starb 1817. Während des Krieges hielt sie sich in Cadiz auf und zog 1822 mit ihrem dritten Mann Joaquin Vizacaíno nach Paris, wo sie 1824 Goya wieder in den Pariser Salons, in denen die spanischen Exilanten verkehrten, begegnete. 1834 starb sie.⁶²

Ihre älteste Tochter heiratete Manuel Pando, den künftigen Marques de Miraflores. 1937 wurde das Bild der Marquesa von Pontejos aus der Sammlung Miraflores in Madrid von Andrew W. Mellon erworben und befindet sich heute in der National Gallery of Art in Washington.⁶³

⁶¹ Aureliano de Beruete y Moret erwähnte 1916, dass es von Goya ein weiteres Portrait der Marquesa in weißem Kleid und im höheren Alter gäbe, kein hervorspringendes Werk, aber gut erhalten, es sei in Madrid zu sehen aber schon 1916 verschollen gewesen. (Beruete y Moret 1916. S. 39.) Leider gibt es in der Literatur dafür keine weiteren Anhaltspunkte.

⁶² Gassier/Wilson 1971, S. 62; Pérez Sanchez 1989, S. 19.

⁶³ Luna 1996, S. 347; Tomlinson 2002, S. 160.

Die Vierundzwanzigjährige steht in einer freien Landschaft, der lehmige Boden, der dunkle Mittelgrund und der helle Himmel sind in grobe Farbflächen unterteilt und nicht sehr detailliert ausgestaltet, lediglich ein Baum am rechten Bildrand ist genauer ausgeführt. Ansatzweise ist hinter dem dunklen Mittelgrund ein Wald erkennbar, welcher aber nahezu mit dem Himmel verschmilzt. Die junge Adelige blickt geradeaus und hält die Arme leicht weggespreizt, sodass sie auf dem hoch gerafften Teil des Kleides aufliegen, in der Linken hält sie eine blühende Nelke und eine Knospe. Vor ihr links befindet sich ein mit Masche verzierter Mops.

Die Marquesa trägt ein perlgraues Kleid, welches einen mit reicher Spitze verzierten runden Ausschnitt hat, mit einer engen Taille versehen und ab den Hüften hoch gerafft ist. Hellrosa Blumen und Schleifen schmücken das Kleid und zusammen mit der seidig reflektierenden Oberfläche wird der Eindruck von Kostbarkeit vermittelt. Die Füße lugen in spitzen Schuhen unter dem Rocksäum hervor. Das gepuderte Haar, welches in Schleifenform drapiert ist, wird durch einen hellen Sonnenhut bedeckt. Maschen heben sich in einem leicht helleren Ton vom Hut ornamental ab. Das Kleid der Marquesa ist jenem der Duquesa de Osuna ähnlich, in der Art einer *robe a la polonaise*: Die sehr weiblichen Formen des Kleides werden dadurch erzeugt, dass es hinten mit Hilfe zweier Schnüre oder Bänder hoch gerafft wird. Wie viele andere Damen der gehobenen Gesellschaft hatte die Marquesa de Pontejos ihren eigenen Polonaise-Stil kreiert, in dem sie einen hauchdünnen Überrock mit Blumen und Maschen versehen und mit einem englischen Strohhut kombiniert hat.⁶⁴ Kleid und Frisur entsprechen der Mode, welche die französische Königin Marie Antoinette trug,⁶⁵ weshalb dieses Polonaisekleid auch „Marie-Antoinette-Kleid“ genannt wird.⁶⁶

Das Portrait spricht eher durch seine Symbolik als durch einen charakterstarken Ausdruck: Hund und Blume sind Symbole der Treue, passend zur frisch vermählten Marquesa. Goya stellt die Marquesa de Pontejos in einem angedeuteten Park als *belle*

⁶⁴ Ribeiro 2002, S. 73.

⁶⁵ Schuster/Seipl 2005, S. 100.

⁶⁶ Beruete y Moret 1916, S. 39.

jardinère dar. Diese Gartensymbolik wird einerseits eingesetzt, um Weiblichkeit und Schönheit zu unterstreichen, andererseits fungiert der Garten auch als Statussymbol.⁶⁷

Die Verwandtschaft mit Mengs Bild der Prinzessin von Parma (Abb. 10) ist unübersehbar: Generell haben beide Bilder die Repräsentation einer jungen Aristokratin mit gepudertem Haar in einer Landschaft gemeinsam, im Konkreten die Nelke als Hinweis auf die Hochzeit, die vornehme Körpersprache und die kostbare Stofflichkeit des Kleides.

Das Bild der Marquesa de Pontejos ist des Weiteren ein exemplarisches Beispiel für Goyas frühe Portraits, in denen Reflexionen der französischen und englischen Malerei verarbeitet sind. Das kann anhand eines Vergleichs mit Francois Bouchers *Madame de Bergeret* (ca. 1766; Abb. 12) und Thomas Gainsboroughs *The Honorable Mrs. Graham* (1775-77; Abb. 13) veranschaulicht werden: Gemeinsam ist den drei Bildern, dass jeweils eine junge Dame mit prächtiger Kleidung im Freien dargestellt wird, Natur und Portrait werden also verbunden.

Boucher führt die konventionelle Tradition der barocken Portraitkunst zur höchsten Verfeinerung: Er schafft eine Harmonie der beiden Bildelemente, indem Madame Bergeret mit leicht ausgestreckten Armen die Leinwand beherrscht und durch eine leichte Diagonale eine sanfte Bewegung suggeriert. Die Gestalt der Portraitierten ist harmonisch in das sie umgebende Blattwerk eingepasst, die Blumen der Natur mischen sich mit den Stofffalten am Kleid. Dadurch versteht sich die Landschaft als Erweiterung der Figur und bietet einen optischen Halt, zudem wird die Anmut und Würde der jungen, schönen Dame unterstrichen.

Gainsborough hingegen bettet die siebzehnjährige Mrs. Graham nicht völlig in die Landschaft ein, die Verbindung entsteht eher dadurch, dass die schöne Natur die junge Dame zum Nachdenken anregt, wie sich aus dem leicht sinnenden Gesichtsausdruck interpretieren lässt. An den Sockel einer großen Säule gelehnt,

⁶⁷ Tomlinson 2002, S. 161; Held 1987, S. 27; Pérez Sanchez 1989, S. 19.

erscheint sie zierlich. Der Maler hat ihre Züge gelängt, um sie möglichst attraktiv wirken zu lassen.⁶⁸

Goya verwendet bei der *Marquesa de Pontejos* hingegen eine ganz andere Verbindung von Figur und Umgebung. Es gibt keinen kompositionellen Übergang: Die Marquesa steht frei, sie hält sich nicht fest oder stützt sich ab. Durch die farbliche Einheit wirkt alles flach und verschwommen. Diese Kontrastarmut lässt die Portraitierte mit dem Hintergrund verschmelzen; das kann einerseits harmonisch wirken (wie etwa in den Teppichkartons)⁶⁹, andererseits ist zwischen der Portraitierten mit ausdruckslosem Gesicht und der Umgebung keine Beziehung zu erkennen, sie steht etwas verloren wie auf einer Bühne. Darin kann ein frühes Beispiel dafür gesehen werden, dass die Portraitierte durch Einsamkeit und Unsicherheit gekennzeichnet ist, wie dies später bei der Condesa de Chinchón der Fall ist.⁷⁰

Wenn man nun Goyas weitere Entwicklung im Hinterkopf bereit hält, wie etwa seine gesellschaftskritischen Radierungen, ist man versucht schon in diesem frühen Portrait ein dezentes Urteil über die menschliche Eitelkeit zu erkennen.⁷¹ Bei einem genaueren Blick lässt sich feststellen, dass Goya die der Mode entsprechende übermäßig schlanke Taille nicht kaschiert, sondern im Gegenteil diese mit der breiten Schleife unterstreicht. Dies erinnert an Vorlagen von Modezeichnungen, die zu Recht Individualität und Körper vernachlässigen, denn der Blickfang soll der Kleidentwurf sein. In einem Portrait wirkt dies jedoch eigenartig. Der modische Putz wirkt um seiner selbst Willen gemalt und nicht als organischer Bestandteil der Figur. Die Linien der Kleidung sind nicht der Figur angepasst und dienen nicht wie bei Gainsborough und Boucher zur Unterstützung des Charakters der Portraitierten. Der Pinselstrich ist nicht so fest und substantiell, wie beispielsweise beim Portrait der Duquesa de Osuna oder der Marquesa de la Solana. Der Farbauftrag ist weniger reichhaltig, die Pinselstriche betonen nicht den Rhythmus der Figur. Innerhalb von

⁶⁸ Licht 2001, S. 287; Cormack, 1991, S. 122.

⁶⁹ Trapier 1955, S. 5.

⁷⁰ Licht 2001, S. 290, 293.

⁷¹ Fred Licht spricht an dieser Stelle von einem „gewissen herablassenden Spott“ und einem „vieldeutigen Urteil“, was mir doch zu weit ausgeht; Licht 2001, S. 291.

Goyas Werk ist für die frühen Portraits die etwas hölzerne Haltung charakteristisch, die bei männlichen Portraits noch etwas ausgeprägter ist (z.B. Conde de Altamira⁷², Francisco de Cabarrús⁷³). Zudem kündigt sich jene feste Körperlichkeit an, wie sie bei der Marquesa de Villafranca zu erkennen ist.⁷⁴

d. Duquesa de Osuna (Abb. 6)⁷⁵

1785, ein Jahr bevor Goya das Portrait der Marquesa de Pontejos malte, schuf er jenes von María Josefa de Soledad Alonso Pimentel y Telléz-Giron (1752-1834), Duquesa de Osuna (Condesa-Duquesa de Benavente). Es war eines der ersten – oder vielleicht das erste – weibliche Repräsentationsportrait, das Goya gemalt hat. Das Bild entstand 1785, eine Zahlungsanweisung, die an Goya in diesem Jahr erging, ist überliefert.⁷⁶ Die Herzogin stammte aus einer alten Adelsfamilie, welche bis ins späte 14. Jahrhundert zurück reichte. 1771 heiratete sie ihren Cousin, Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Pacheco (1755–1807), welcher als IX. Duque de Osuna, das Erbe der Familie fortführte, welche 1460 den Adelsstatus erlangte und eines der größten Adelsgeschlechter Spaniens war. Im 19. Jahrhundert folgte wie bei den meisten Adelsgeschlechtern ein langsamer Abstieg, der im Verlust des Familienvermögens und im Verkauf der Kunstsammlung 1896 endete.⁷⁷ Das Portrait der Duquesa gelangte so in den Besitz des Bankiers Alfredo Bauer.⁷⁸

Goya fertigte 1789 ein Familienportrait der Osunas (Abb. 8) an. In einem Innenraum ohne Bezug auf kostbare Einrichtung sind die Kinder wie in einem Schnappschuss recht informell angeordnet: Joaquina (spätere Marquesa de Santa Cruz) am Kleidzipfel der Mutter, die ältere Tochter María Josefa Manuela (spätere Marquesa

⁷² Siehe: Gassier/Wilson 1971, S. 61 ff; Hughes 2004, S. 125 f; Luna 1996, S. 158, 349; Tomlinson 1994, S. 64 f.

⁷³ Gassier/Wilson 1971, S. 61, 64, 68, 132 ff; Luna 1996, S. 159, 352; Schuster/Seipl 2005, S. 112; Sarah Symmons, Goya, 1988, S. 117, 126, 132f;

⁷⁴ Held 1987, S. 27; Licht 2001, S. 290.

⁷⁵ Zur Person der Duquesa de Osuna, insbesondere: Pérez Sanchez 1989, S. 14, 38 f; Serraller 2001, S. 180; Tomlinson 2002, S. 157; Schulz 2003, S. 265, 275; Carr-Gomm 2005, S. 35, 91; Schuster/Seipl 2005, S. 100.

⁷⁶ Gassier/Wilson 1971, S. 94, 135.

⁷⁷ Schulz 2003, S. 265.

⁷⁸ Schuster/Seipl 2005, S. 100.

de Marguini) rechts an der Hand des Vaters, die Söhne Francisco de Borja, künftiger Duque de Osuna, und Pedro de Alcántara, künftiger Príncipe de Anglona, vor der Mutter. Die Pastelltöne dominieren und verbinden die Mutter mit ihren Kindern, auch die Lichtführung betont die Mutter. Der Vater – dunkel gehalten – nimmt dadurch eine gewisse Außenseiterposition ein. Diese Darstellung begründet sich auch darin, dass die Herzogin, nachdem bereits vier Kinder gestorben waren, der Erziehung ihrer Kinder besondere Aufmerksamkeit schenkte, das heißt die Erziehung selbst vornahm und sich nach den pädagogischen Grundsätzen von Rousseaus *Emile* richtete. Das vermittelt Goya auch durch die unkonventionelle Darstellung der Söhne, die beim Spielen abgebildet sind.⁷⁹

Die Familie des Herzogs und der Herzogin zählte zu den ersten Vertretern der spanischen Aufklärung (*ilustrados*). Der Herzog war Militäroffizier und diente in seiner Jugend im Krieg gegen England und war 1799 als Botschafter für Wien vorgesehen, wurde aber aufgrund der politischen Umstände 1800 Botschafter in Paris. Er interessierte sich für technische Innovationen, wissenschaftlichen Fortschritt, Kunst und Literatur, war Präsident der *Sociedad económica madrileña* und ab 1793 Mitglied der Real Academia San Fernando und fand breite Unterstützung durch die aufgeklärte Regierung von König Carlos III.⁸⁰ Goya portraitierte ihn ein weiteres Mal 1816.

Wenn man die Forschungsliteratur betrachtet, steht er dennoch im Schatten seiner Gemahlin. Es ist auch nachvollziehbar wieso: Im Tagebuch von Lady Holland ist 1804 zu lesen: „[...] [*the duchess*] is the most distinguished woman in Madrid from her talents, worth and taste. She has aquired a relish for French luxuries, without diminishing her national magnificence and hospitality. She is very lively and her natural wit covers her total want of refinement and aquirement. Her figure is very light and airy. She was formerly the great rival of the celebrated duchess of Alba in profligacy and profusion. Her cortejo, Peña, has been attached for many years and is the only one established. She is rather imperious in her familiy. Her revenues are

⁷⁹ Zum Familienbild des Herzogs von Osuna, insbesondere: Pérez Sanchez 1989, S. 38 f; Tomlinson 1999, S. 74; Schulz 2003, S. 275.

⁸⁰ Pérez Sanchez 1989, S. 38 f.

greater even than the D. of Osuna, who is a very tolerably sensible man and of considerable knowledge.“⁸¹

Die Duquesa de Osuna war eine der vornehmsten und emanzipiertesten Damen in der Madrider Gesellschaft. Wie bereits erwähnt, setzte sie sich als Vorsitzende der *Junta de damas* unter anderem für den Fortschritt im Erziehungswesen und für bessere Bedingungen in Frauengefängnissen ein sowie für eine Steigerung der sozialen Gerechtigkeit. Vor dem Ausbruch der französischen Revolution hielt sie sich in Paris auf, wo sie schließlich 1834 mit 82 Jahren starb. So las sie nicht nur französische Literatur, sie besaß in ihrer Sommerresidenz außerhalb von Madrid, im Landhaus Alameda, eine beeindruckende Bibliothek von 65 000 Büchern, die zum Teil jene verbotenen Bücher der französischen Aufklärung beinhaltete, die auf dem Index der Inquisition standen, darunter beispielsweise Rousseau und Voltaire. Aufgrund der sozialen Stellung und Kontakte der Herzogin war ihr dies möglich. So veranstaltete sie dort sogenannte *tertulias*, literarische Zusammenkünfte und Lesungen, wo die intellektuelle Oberschicht – darunter beispielsweise Bernardo Iriarte, Leandro Fernández de Moratín sowie Ramon de la Cruz, welche sie auch finanziell unterstützte – zusammentrafen. Auch Goya wohnte diesen Treffen bei, und so finden sich in seinem Werk auch Portraits jener Persönlichkeiten. Des Weiteren veranstaltete die Herzogin, angeblich selbst für ihre schöne Singstimme bekannt, Konzerte mit einem eigenen Orchester, bei denen Werke von Joseph Haydn und Gioachino Rossini aufgeführt wurden sowie Theaterspiele. In dieser Eigenschaft war die Duquesa auch eine der ersten und wichtigsten Förderer Goyas. Mitte der 1780er Jahre fand er durch sie Zugang zu den adeligen Kreisen und führte auch zahlreiche Aufträge für die Familie aus: Für ihr Landhaus, in dem sich auch Werke von Van Dyk und Rubens befanden, fertigte er 1787 sieben Darstellungen von ländlichen Szenen an, dazu zählten unter anderem *Die Schaukel* und *Überfall auf eine Reisekutsche*. Eine Rechnung vom 26.4.1799 des Archivs der Familie zeigt, dass sie sieben Gemälde erwarben, darunter *Das Fest des Heiligen Isidor*, *Vier Jahreszeiten* und sechs Hexenszenen, weiters kauften sie 1799 vier Kopien der *Caprichos*⁸².

⁸¹ The Spanish Journal of Elizabeth Lady Holland, S. 195.

⁸² Trapier 1955, S. 20; Carr-Gomm 2005, S. 91; Pérez Sanchez 1989, S. 38 f.

Die 33-jährige Herzogin ist in einem Dreiviertelportrait dargestellt. Sie steht mit leicht ins Profil nach rechts gedrehtem Körper in einem undefinierbaren Raum und stützt den linken Arm auf eine Art Stock, der rechte Arm ist mit einem geschlossenen Fächer in der Hand nach unten gerichtet. Mit dem Gesicht beinahe en face aber doch mit einer leichten Wendung nach rechts gerichtet, blickt sie den Betrachter direkt an. Das Licht kommt von vorne und dadurch, dass es den dunklen Hintergrund weich ausleuchtet, wird Raamtiefe vermittelt. Die Duquesa de Osuna trägt ein blaues Kleid, auf dessen seidiger Oberfläche das Licht spielt. Es ist tief und spitz ausgeschnitten mit enger Taille und reicher Verzierung. Die halblangen Ärmel gehen in elegante, cremefarbene Glacéhandschuhe über. Das Kleid ist mit einer durchsichtigen Spitze und lachsfarbenen Bändern verziert, diese harmonieren mit der großen Masche an der Dekolletéspitze und mit den Schleifen auf dem großen Strohhut. Dieser Hut ist mit kleinen Blümchen verziert, die sich auch auf dem Kleid finden, und einer großen Feder, die den Farbton der Handschuhe wiederholt. Die Frisur ist in französischem Stil gehalten, ihr französischer Friseur hat die Haare im „Marie-Antoinette-Stil“ angerichtet, die artifiziellen Haarlocken übernehmen die Form der Hutmaschen. Das Kleid ist ein *robe a l'anglais*, unter dem engen Mieder springen im unteren Bereich die Falten zu einem weiten Rock auf.⁸³

Das Portrait weist alle Kriterien eines Repräsentationsportraits einer hochgestellten Dame auf. Die edle stoffliche Qualität und die grazile Körperhaltung, die durch den schlichten Hintergrund betont werden, sowie der eindringliche ansprechende Blick vermitteln das Bild einer immens reichen, intelligenten und feinen Persönlichkeit. Die Herzogin war genau für diese Eigenschaften bekannt und viel weniger für ihre Schönheit. Genau das vermittelt Goya mit seinem Bild, er stellt sie nicht als konventionelle Schönheit dar, dafür wäre die Nase zu lang und der Mund zu schmal, sondern als aufgeklärte Adelige seiner Zeit mit selbstsicherem Auftreten und fesselnder physischer Präsenz.⁸⁴

⁸³ Ribeiro 2002, S. 73.

⁸⁴ Zur Interpretation des Portraits, insbesondere: Gantner 1974, S. 64; Schulz 2003, S. 277; Hughes 2004, S. 130.

e. Duquesa de Alba (Abb. 14 und 15)

Auch wenn in der Literatur bereits recht ausführlich behandelt, bietet es sich an, um die weitere Entwicklung in der Portraitmalerei Goyas zu veranschaulichen, die beiden ganzfigurigen Portraits der Duquesa de Alba zu behandeln: die Duquesa de Alba in Weiß (1795; Abb. 13) und die Duquesa de Alba in Schwarz (1797; Abb. 14). Unbeantwortet bleibt die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Maler und der Herzogin. Aufgrund von Lion Feuchtwangers Roman⁸⁵ ist man versucht, in den Zeichnungen des Sanlúcar Albums, welches entstand, als Goya in der Sommerresidenz der Alba verweilte, in einigen Platten der *caprichos* (z.B. *volaverunt*, *tantalo*) sowie in der bekleideten und nackten *maja* die Herzogin zu erkennen, auch wenn es keinerlei objektive Hinweise dafür gibt. Auch wenn die Erörterung der Beziehung nicht Gegenstand dieser Arbeit sein soll, kommt man spätestens bei der Interpretation des Portraits in Schwarz, welches einen wichtigen Schritt in Goyas Portraitschaffen darstellt, nicht umhin, sich nach der Beziehung zwischen Maler und Modell zu fragen.

María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Álvarez de Toledo wurde 1762 geboren und erbte nach dem frühen Tod ihres Vaters den Titel der XIII. Duquesa de Alba. Ihre Mutter, die Duquesa de Huéscar, war eine gebildete Frau, die Literatur und Kunst sehr schätzte. Sie übersetzte Komödien und Dramen aus dem Französischen und zeichnete – 1766 wurde sie als Ehrenmitglied in die Real Academia de San Fernando aufgenommen. Die kleine Herzogin wurde neben ihrer Mutter vor allem auch von ihrem Großvater, einem großen Musikliebhaber, nach den Regeln von Rousseaus *Emile* aufgezogen: Frei und wild, ohne jedwede Zwänge. Dies war wohl der ideale Nährboden für ihren temperamentvollen und unbefangenen Charakter.

Die Zeitgenossin Lady Holland hielt das Konkurrenzverhältnis der Duquesa de Alba zur Königin fest: „*The Dss. was always an object of jealousy and envy to the great Lady; her beauty, popularity, grace, wealth, and rank were corroding to her heart*“. Darüber hinaus konkurrierte sie mit der Duquesa de Osuna um die Gunst des

⁸⁵ Lion Feuchtwanger, *Goya oder der arge Weg der Erkenntnis*, Frankfurt am Main, 1951.

berühmten Stierkämpfers Pedro Romero: „*The Dsses. of Osuna and Alba formerly were rivals for Pedro Romero.*“⁸⁶

Vom gesellschaftlichen Status her gesehen, befanden sich die Duquesa de Alba und die Duquesa de Osuna auf einer Stufe, allerdings verfolgten sie so unterschiedliche Interessen, dass sie als Rivalinnen angesehen wurden. Dieser Unterschied manifestierte sich in der Kleidung: Hielt sich die Duquesa de Osuna an die französische Mode, war die Duquesa de Alba für ihre Vorliebe für die Tracht der *majas* bekannt. Während sich die Osuna, wie bereits erwähnt, für die Weiterentwicklung im Land einsetzte, kultivierte die Alba die spanische Tradition. Als weitere Konkurrentin in Sachen Kleidung und Liebhaber wird in der Literatur die Königin María Luisa angegeben. Auch die Duquesa de Alba, die 1775 mit dreizehn Jahren den achtzehnjährigen Marques de Villafranca heiratete, hielt sich den einen oder anderen *cortejo* und soll so der Königin in die Quere gekommen sein.⁸⁷

Im Juli 1802 starb die Herzogin nach einer schweren Krankheit, in ihrem Testament bedachte sie auch Goyas Sohn Javier, was der einzige offizielle Hinweis auf eine emotionale Bindung zu Goya ist.⁸⁸

Die erste dokumentierte Begegnung zwischen dem Maler und der Duquesa fand im August 1794 statt. Goya erwähnte dies in einem Brief an seinen Jugendfreund Zapater.⁸⁹ Es ist aber anzunehmen, dass schon viel früher Kontakt bestand: Die Mutter der Herzogin heiratete 1775 den Conde de Fuentes, Joaquín Pignatelli, der als kunstsinniger Mäzen den Maler José Luzán aus Zaragoza gefördert hatte, Goyas ersten Lehrer. Es ist daher gut vorstellbar, dass Goya und Pignatelli auch miteinander in Kontakt standen, spätestens nach Goyas Ernennung zum Hofmaler 1786. Des Weiteren bestand auch eine Verbindung Martin Zapaters mit der Familie Pignatelli.

⁸⁶ The Spanish Journal of Elizabeth Lady Holland, S. 92, 107.

⁸⁷ Waldmann 1998, S. 16 f.

⁸⁸ Zum Leben der Duquesa de Alba: Pérez Sanchez 1989, S. 14; Waldmann 1998, S. 9, 11, 47.

⁸⁹ Zens 2004, S. 195.

Es ist auch denkbar, dass Goya als Hofmaler und die Duquesa de Alba als Angehörige des Hochadels einander bei Festen begegneten.⁹⁰

Das Bild der Duquesa de Alba in Weiß befindet sich heute in der Sammlung der Familie im Palacio de Liria in Madrid. Es entstand 1795, als die Herzogin 33 Jahre alt war und mit ihrem Mann im Palast von Buenavista in Madrid lebte.

Die Duquesa steht im Freien, doch die Landschaft ist im Vergleich zu jener im Portrait der Marquesa de Pontejos noch reduzierter. Diese wird im Vordergrund aus einem hellbraunen Boden und im Mittelgrund durch eine dunkelgraue Erdscholle dargestellt. Darüber ist ein mittelgrauer, eintöniger Himmel. Der Hintergrund ist undefiniert und wirkt dadurch plan. Die Herzogin trägt ein weißes, zweischaliges Chemisekleid gemäß der modernen französischen Mode, der feine beinahe durchsichtige Oberstoff ist mit weißen Punkten verziert. Die individuelle Akzentuierung, welche die Herzogin vorgenommen hat, wird besonders durch die sehr breite rote Schärpe ausgedrückt, welche die zierliche Gestalt der Herzogin betont und ein Element der Mode der *majas* ist. Das Kirschrot der Schärpe wiederholt sich in der darüberliegenden Masche auf der Brust, in der Halskette und in der Haarschleife sowie in dem Mäschchen an einem Bein des weißen Hündchens, welches sich im linken Vordergrund befindet und anhand dessen der weiße Farbton des Kleides wieder aufgegriffen wird. Des Weiteren wiederholt sich ein Goldton in den Spitzen des Kleidsaumes und im Schmuck am linken Arm der Herzogin. Die Farbentrias Weiß-Rot-Gold und die qualitätvolle Behandlung der Stofflichkeit bringen Kostbarkeit und Harmonie in das Bild. Die schwarzen, lockigen Haare, für welche die Herzogin bekannt war, bieten einen kräftigen Kontrast im Bild. Der Blick der Herzogin ist nicht eindeutig interpretierbar – selbstsicher, höchmütig, gebieterisch blickt sie den Betrachter an und deutet mit ihrer rechten Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger auf den Boden zur ihrer Rechten, auf dem mit großen Lettern geschrieben steht: „*A la Duquesa de Alba Fr.co de Goya 1795*“.

⁹⁰ Waldmann 1998, S. 22 f.

Dieses Portrait der Duquesa de Alba ist ein für die Öffentlichkeit bestimmtes Repräsentationsportrait, das wohl für einen der Paläste der Albas bestimmt war. Bekräftigt wird diese Annahme durch den Umstand, dass es wohl als Pendant für das Portrait ihres Mannes José Alvarez de Toledo, Duque de Alba (1795; Abb. 7) gedacht war. Dieser hatte angeblich ein eher ruhigeres Gemüt und stand im Schatten seiner exaltierten Frau. In einem Innenraum an ein Klavichord gelehnt, mit gepudelter Perücke hält er eine Partitur in der Hand. Im Hintergrund ist eine Geige versteckt, die der Herzog selbst nur allzu gerne spielte. Gerade im Zusammenspiel dieser beiden Portraits wird ersichtlich, wie subtil Goya die beiden Bildnisse komponierte, um die Unterschiedlichkeit der beiden Eheleute zum Ausdruck zu bringen. Im folgenden Jahr, im Juni 1796, starb ihr Mann im Alter von 39 Jahren.⁹¹

1797, nachdem das Sanlúcar-Album mit 21 privaten Skizzen entstand, malte Goya das Bildnis der Duquesa de Alba in Schwarz. Es befindet sich heute im Besitz der Hispanic Society of America in New York.

Auf den ersten Blick erscheint das Portrait jenem in Weiß ziemlich ähnlich. Wieder steht die Herzogin im Freien, in einer recht vereinfacht gemalten, vermutlich andalusischen Landschaft. Lehmiger Boden, der im Hintergrund heller wird, grüne Sträucher und blauer Himmel sind erkennbar. Die Herzogin ist nicht nur passend für eine Witwe in schwarz gekleidet, sondern auch in der berühmten Tracht einer *maja*. Diese besteht in diesem Fall aus einem schwarzen Spitzenrock (*basquiña*), einer goldfarbenen Brokatbluse, welche unter dem schwarzen Schleier (*mantilla*) hervor scheint, Brokatschuhen, welchen den Goldton der Bluse wiederholen und einem rot-goldenen Tuch (*facha*), welches um die Taille gebunden ist. Nun dominieren die Farben Schwarz-Gold-Rot. Wieder blickt die Herzogin den Betrachter imperativ an und zeigt mit ihrer rechten Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger auf den Boden vor ihren Füßen, auf dem zu lesen ist: „Solo Goya“.

Doch bei genauerer Betrachtung lassen sich bedeutende Unterschiede ausmachen, die darauf hinweisen, dass Goya einen Schritt weg vom traditionellen

⁹¹ Zum Duque de Alba: Waldmann 1998, S. 32, 38.

Repräsentationsportrait gemacht hat. Nicht unbedingt das Tragen der Tracht der *maja* alleine ist dafür ausschlaggebend. Auch die Königin María Luisa (Abb.16) wählte zwei Jahre später ebenfalls jene Darstellungsweise, um sich von Goya portraituren zu lassen, ohne dass der Repräsentationscharakter in Zweifel gezogen werden müsste. Aber im Vergleich fällt die unterschiedliche Gestaltung der Kleidung auf: Bei jener der Herzogin blitzt im Unterschied zur Tracht der Königin das Gold der Bluse hervor und vor allem die rote Schärpe um die Hüfte springt ins Auge. Hughes will darin „*machtvolle Hinweise auf die Glut der Leidenschaft, die die feinen schwarzen Spitzen durchdringt*“⁹², sehen. Auch wenn dies gewagt ausgedrückt scheint, beinhaltet Mode als Spiegel der Gesellschaft durchaus erotische Implikationen und soziale Signalwirkungen. Vor allem beim Portrait waren diese Botschaften besonders wichtig und Goya entging in diesem Sinn kein Detail. Es fällt auch die Körpersprache der Duquesa besonders auf: Einen Arm in die Taille gestützt, nimmt sie eine stolze, forschende Haltung ein, die – passend zur Kleidung der *maja* – einen unaristokratischen Eindruck vermittelt. Die zum Boden weisende Hand ist mit Ringen geschmückt, ein großer ovaler am Mittelfinger trägt den Namen Alba, der schmalere am Zeigefinger den Namen Goya. Hier sind viele Fragen offen geblieben: Wer bestimmte die verräterischen Details? Ist dies ein Liebesbeweis? Hat die Herzogin die Schrift „*Solo Goya*“ jemals gesehen? Denn das Wort *Solo* kam erst in den 1950er Jahren wieder zum Vorschein; eine Pigmentanalyse ergab, dass die Retusche in die gleiche Zeit wie die Entstehung des Gemäldes zu datieren ist. Goya hat womöglich selbst das Wort übermalt.

Die unkonventionelle Darstellungsweise in Bezug auf Kleidung und Körpersprache, der Umstand, dass der Herzog eben verstorben war und die erwähnten Details weisen darauf hin, dass es sich nicht um einen Auftrag für ein Repräsentationsportrait wie jenes in Weiß gehandelt haben kann. Es muss viel mehr angenommen werden, dass es sich um ein für seine Zeit ungewöhnliches Einzelstück handelte, das Goya vielleicht nur für sich anfertigte, schließlich befand es sich fünfzehn Jahre später noch immer in seinem Atelier.⁹³

⁹² Hughes 2004, S. 175.

⁹³ Zur Duquesa de Alba in Schwarz: Waldmann 1998, S. 49 f; Hughes 2004, S. 174 f.

Während es sich hier also um ein nicht für die Öffentlichkeit bestimmtes Portrait handelte, wich Goya beim folgenden Bild bereits im Rahmen eines für die Öffentlichkeit bestimmten Werkes von den Konventionen etwas ab.

f. Condesa de Chinchón (Abb. 18-20)

Doña María Teresa de Borbón y Vallabriga, XV. Condesa de Chinchón y Marquesa de Boadilla del Monte, wurde am 6. 3. 1779 in Arenas de San Pedro geboren. Ihr Vater Don Luis (1727-1785) war der Bruder von König Carlos III. 1735, mit sechs Jahren, wurde er Erzbischof von Toledo, 1776 heiratete er Doña Maria Teresa de Vallabriga. Da diese nicht dem gleichen Stand angehörte, wurde diese morganatische Ehe zwar von seinem Bruder autorisiert, aber er verlor den Titel des Infanten und das Recht Thronfolger zu werden und den Namen de Bourbón zu führen. Zudem musste er mit seiner Familie außerhalb von Madrid in Arenas de San Pedro residieren.⁹⁴

Aus dieser Zeit stammt das Bildnis der Familie von Don Luis (1783; Abb. 17), ein Familienportrait, das aufgrund der Komposition und seiner häuslichen Intimität einen besonderen Stellenwert einnimmt. Die Mutter und Protagonistin Doña Maria Teresa de Vallabriga sitzt im Zentrum, wo eine Kerze die Gruppe beleuchtet, und wird frisiert. Don Luis sitzt im Profil und spielt Solitaire Karten, hinter ihm das älteste Kind Luis María, künftiger Erzbischof von Toledo. Maria Teresa, die kleine Condesa de Chinchón, lehnt sich mit kindlicher Neugier nach vorne, um zu sehen was Goya, der sich selbst umrisshaft im Schatten darstellt, malt. Hinter der kleinen Condesa befinden sich zwei namentlich bekannte Hofdamen. Die jüngste Tochter María Josefa wird von Doña Isidra Fuentes gehalten, des Weiteren befinden sich Angehörige des Haushalts wie der Sekretär auf dem Bild. Das Bild kam 1904, als die letzte Enkelin den Prinzen Ruspoli heiratete, nach Italien und wurde erst 1967 veröffentlicht.⁹⁵

⁹⁴ Zu Don Luis: Pérez Sanchez 1989, S. 11 f, 141.

⁹⁵ Zum Familienbildnis: Pérez Sanchez 1989, S. 11 f.

Im selben Jahr wie das Familienportrait, 1783, entstand auch ein Kinderportrait der kleinen Condesa (Abb. 18). Einem klassischen Repräsentationsportrait entsprechend, ist das Kind wie eine Erwachsene mit einem stark taillierten, dekolletierten edlen Kleid ge- beziehungsweise verkleidet. Mit einem kleinen Hündchen, wie es sich später auch bei der Duquesa de Alba in Weiß findet, an ihrer Seite, posiert sie unkindlich auf einer Terrasse, im Hintergrund ist eine recht detailliert gestaltete Berglandschaft zu erkennen. Die Farben Schwarz-Grau-Blau dominieren harmonisch aufeinander abgestimmt das Bild. In der Ecke des Bildes links unten findet sich die Beschriftung: „LA. S. A. MARÍA TERESA/ HIXA DEL SER. INFANTE, /DON LUIS/ DE EDAD DE DOS AÑOS Y NEUVE MESES.“⁹⁶

Als Don Luis 1785 starb, wurden die Kinder von ihrer Mutter getrennt, und so kam die kleine María Teresa mit ihrer Schwester María Josefa und ihrem Bruder Luis María in den Real Convento de San Clemente. 1797, als sie siebzehn Jahre alt war, wurde sie mit Manuel Godoy (1767-1851) verheiratet.⁹⁷ Diese Ehe war von der Königin selbst arrangiert worden und hatte doppelten Nutzen: Einerseits wurde María Teresa mit dem zu dieser Zeit mächtigsten Mann verheiratet und war damit nach der Königin die wichtigste Frau im Land. Die Familie wurde nach der Verbannung wieder rehabilitiert und erhielt das Recht zurück, den Namen Bourbon zu führen. Der wahre Grund für die Hochzeit war aber politischer Natur. Manuel Godoy, aus niederem Adel stammend, begann seine Karriere in der königlichen Garde und wurde als *cortejo* der Königin bekannt. 1792, mit nur 26 Jahren, wurde er zum Staatsminister bestellt und war – auch wenn König Carlos IV. nominell regierte – bis 1808 der mächtigste Mann im Staat. Durch die Eheschließung mit der Nichte des Königs, María Teresa, sollte so eine Verbindung mit dem Königshaus hergestellt werden, um seine Macht gewissermaßen zu legitimieren.⁹⁸ 1803 trat ihr Bruder, Kardinal Don Luis María, den Titel Conde/Condesa de Chinchón an sie ab, als er Erzbischof von Toledo wurde. 1808 als Fernando VII. den Thron bestieg und Manuel Godoy ins Exil nach Frankreich flüchten musste, zog die Condesa zu ihrem Bruder

⁹⁶ Gassier/Wilson, 1971, S. 210.

⁹⁷ Zum Leben der Condesa de Chinchón: Carr-Gomm 2003, S. 30; Tomlinson 2002, S. 172; Pérez Sanchez 1989, S. 141 f; Gudiol 1970, Band 1, S. 111, 310.

⁹⁸ Gassier/Wilson 1971, S. 104, 148.

nach Toledo und starb schließlich 1828, im selben Jahr wie Goya, im Exil in Frankreich.

Um 1800 entstanden zwei Portraits der Condesa de Chinchón. Eines auf dem sie im Sitzen dargestellt ist (Abb. 19) und das sich heute im Museo del Prado befindet (seit 2000) und eines, auf dem sie stehend dargestellt ist und welches sich heute in der Galleria degli Uffizi (seit 1972; Abb. 20)⁹⁹ befindet. Obwohl beide Werke Goya zugeschrieben werden, ist es etwas verwunderlich, dass fast ausschließlich das erste Bild Eingang in die Literatur gefunden hat und kaum in Verbindung mit dem zweiten Bild erwähnt wird.¹⁰⁰

Im Sitzportrait trägt die Condesa ein weißes Chemisekleid, welches am Saum und an den Ärmeln mit hellblauen Schleifen dezent verziert ist. Der Blauton wiederholt sich im Bild und findet sich in den Schleifen des Kleides und der Haube sowie im Bildnis des Rings, welchen sie auf der linken Hand trägt und das vermutlich ihren Gemahl Godoy darstellt. Ihr Haar ist rotblond und harmoniert farblich mit dem Gold des Sessels. Die Farbentrias hier ist Weiß-Gold-Blau.

Der Hintergrund ist dunkel, sodass sich das Portrait leuchtend abhebt. Die Condesa weicht dem Blick des Betrachters aus, der Körper ist leicht nach links gedreht, sodass es harmonisch wirkt, dass sie nach rechts zur Seite schaut. Ihr Haar ist als Zeichen der Fruchtbarkeit mit Weizenähren geschmückt, da sie im Moment des Portraits im dritten Monat mit der Infantin Carlota schwanger ist. Das modische Chemisekleid ist für diesen Umstand sicherlich vorteilhaft.

Die Condesa blickt scheu und unsicher zu Seite, ihre Einsamkeit und Isolation wird durch den tiefschwarzen Hintergrund gesteigert. Goya portraitierte die junge Adelige ohne jegliche Maske und ohne Pose, es finden sich keine Hinweise auf Stolz oder Hierarchie, sodass hier ein Charakterportrait geschaffen wurde, welches die Situation der Condesa veranschaulicht: Schon Jovellanos bemerkte, wie schrecklich der

⁹⁹ <http://www.googleartproject.com/de/collection/uffizi-gallery/artwork/portrait-of-the-countess-of-chinchon-goya-goya-y-lucientes/330477/#details>, letzter Zugriff 17.5.2012.

¹⁰⁰ Erwähnung lediglich in Sureda 2008, S. 299.

Anblick von Godoy, seiner Geliebten Pepita Tudó und der armen Condesa gewesen war.¹⁰¹ Auch aus der Briefkorrespondenz der Königin mit Godoy lässt sich erschließen, in welcher unangenehmen Situation sich die Condesa befand, als Goya sie im Palast portraitierte: „[...] *esperando siga bien hasta salir de todo; tambien nos alegramos que se retrate*“. ¹⁰²

Goya, der solche arrangierten Hochzeiten schon in den Teppichkartons (*Die Hochzeit*) oder in den Caprichos (beispielsweise Nummer 14) thematisierte und die Condesa von klein auf kannte, drückt in diesem Portrait Mitgefühl und Liebe aus, was für die Qualität des Bildes bezeichnend ist.¹⁰³

Viel eher ist das zweite Bild als Repräsentationsportrait geeignet: Hier steht die Condesa de Chinchón in einem undefinierbaren Raum und blickt den Betrachter an. Sie trägt ein weißes Chemisekleid, welches unter der Brust gebunden ist.¹⁰⁴ Der Hintergrund ist nicht tiefschwarz, sondern mit leichten Lichtabstufungen strukturiert. Weder eine Landschaft noch ein Raumgefüge sind erkennbar, dennoch wirkt die Condesa nicht so isoliert. Ihre Haltung ist aufrecht, und auch wenn jene physische Präsenz einer Osuna oder Alba fern ist, vermittelt sie nicht jene Schüchternheit wie im anderen Bild. Ihr Haupt ist mit Federn anstelle von Weizenähren geschmückt, ihre schützende Armhaltung kann aber als Anzeichen für eine Schwangerschaft interpretiert werden.

g. Zusammenfassung

Die Portraits der Marquesa de Pontejos und jenes der Duquesa de Osuna sind exemplarisch für Goyas frühe Frauenportraits Mitte der 1780er Jahre. Sie haben gemeinsam, dass es sich um Repräsentationsportraits adeliger Damen der Oberschicht handelt, deren Status und Reichtum durch die stoffliche Qualität und kostbaren Details zum Ausdruck gebracht werden. Die Kleider, einmal *a l'anglais*, einmal

¹⁰¹ Gudiol 1970, Band 1, S. 310.

¹⁰² Beruete y Moret 1916, S. 92.

¹⁰³ Zum Portrait: Serraller 2001, S. 190; Hughes 2004, S. 257; Licht 2001, S. 301; Ribeiro 2002, S. 77; Tomlinson 2002, S. 172; Pérez Sanchez 1989, S. 141 f; Beruete y Moret 1916, S. 93.

¹⁰⁴ Sureda 2008, S. 299.

a la polonaise, ähneln einander und zeigen in Kombination mit der Haartracht den Zeitstil, der aus Paris nach Spanien strömte und bei der adeligen Oberschicht Anklang gefunden hatte.

Auch wenn das Portrait der Marquesa de Pontejos ein Jahr später entstand, ist von jenem selbstsicheren Auftreten und jener fesselnden physischen Präsenz der Duquesa de Osuna bei der jungen Marquesa nur wenig vorhanden. Ihre Erscheinung erinnert an eine steife Puppe, deren Präsenz durch die Kontrastarmut mit dem bühnenhaften Hintergrund verschmilzt. Jenes unsichere Verhältnis der Portraitierten zu ihrer Umgebung, die überschlanke Taille und das detailliert ausgestaltete noble Kleid, das beinahe um seiner selbst Willen gemalt worden zu sein scheint, irritieren. Man ist versucht, den satirischen Gesellschaftskritiker, welcher Goya spätestens in seinem graphischen Werk war, auch schon hier zu suchen, aber man geht vermutlich zu weit, wenn man auch schon in diesem Portrait eine subtile Karikatur einer Gesellschaftsklasse mit ihrer Zwiespältigkeit und maskenhafte Posen sucht.¹⁰⁵ Goya malt hier ein Auftragsportrait, das die Auftraggeberin zufrieden zu stellen hatte, die Marquesa wünschte wohl ein Portrait in der Manier des Rokokos und so folgt Goya den Darstellungsprinzipien von Mengs.

Dennoch wagt man zu vermuten, dass sich Goya beim Portrait der Duquesa de Osuna „wohler gefühlt“ hatte. Es weist schon jene Tendenzen auf, die für seine Portraitmalerei zukunftsweisend sind. Die ungeschönten authentischen Gesichtszüge bedeuten einen Schritt weg von der barocken Idealisierung hin zu einer realistischen und charakteristischen Darstellung.

Diese Individualisierung führt Goya weiter, als er in den 1790er Jahren begann, Intellektuelle zu portraituren. Bei den Portraits von Männern – die im Unterschied zu Frauen bevorzugt im Innenraum dargestellt wurden – stattete er den Raum nicht mehr detailliert aus, wie beispielsweise im Portrait von Gaspar Melchor de Jovellanos, einem führenden Aufklärer, in dessen Hintergrund zwar eine monumentale Statue der Athene als Göttin der Weisheit auf die Qualitäten des Portraitierten hinweist, aber

¹⁰⁵ Wie etwa: Licht 2001, S. 291.

dennoch mit groben Pinselstrichen beinahe nur angedeutet ist.¹⁰⁶ Oder Goya verzichtet zur Gänze auf die Ausgestaltung des Hintergrundes (z.B. *Bernardo Iriarte*).¹⁰⁷ Auch die Details der Kleidung, die der sozialen Differenzierung dienen, sind nicht mehr vorrangig (z.B. *Juan Meléndez Valdés*).¹⁰⁸ Die geistige Kapazität interessierte nun mehr als sozialer Rang und Status.¹⁰⁹ Somit distanziert sich Goya von der Mentalität eines Gainsborough – welcher in seinen Portraits Individuum und Klasse gleichsetzte und eher erzählte, wie sich eine bestimmte Gesellschaftsklasse präsentiert, anstelle etwas über die Modelle selbst auszusagen.¹¹⁰ Goya maß also dem portraitierten Individuum einen neuen Stellenwert bei und legte Wert auf dessen Charakterisierung, unabhängig vom sozialen Rang, letztendlich schuf er eine Reihe beeindruckender Portraits von bürgerlichen Frauen (Kap. 7.). Weiters trug zur Individualisierung bei, indem er zunehmend darauf Wert legte, dass seine Beziehung zum Dargestellten erkennbar wird, indem er beim Signieren des Bildes eine Widmung „*su amigo*“ anbrachte. Einerseits brachte dies eine persönliche Note ins Portrait, andererseits konnte er sich durch die Demonstration der Beziehung zum Portraitierten selbst gesellschaftlich positionieren und profilieren.¹¹¹

Neben der individuellen und charaktervollen Darstellung ist die Körpersprache der Duquesa de Osuna freier und natürlicher als in Goyas frühen Portraits. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts schien Goya das Steife, das Posierende, die innere Distanz zwischen Maler und Modell letztendlich zu überwinden. Dafür stehen auch die Portraits der Duquesa de Alba.

Diese Entwicklungsschritte fanden im Portrait der Duquesa de Chinchón ihren Höhepunkt: Ihr Gesicht ist hübsch, jedoch auch nicht idealisiert, ihr sozialer Status

¹⁰⁶ Zu Gaspar Melchor Jovellanos: Hughes 2004, S. 180f; Hofmann 2005, S. 135 ff, 170 f; Carr-Gomm 2005, S. 30; Tomlinson 1999, S. 108 ff; Sarah Symmons, Goya, 1988, S. 116; Pérez Sanchez 1989, S. 69 f; Gassier/Wilson 1971, S. 133, Marqués 2000, S. 221.

¹⁰⁷ Zu Bernardo Iriarte: Tomlinson 1999, S. 93 ff; Schuster/Seipl 2005, S. 176; Hofmann 2005, S. 52 f; Pérez Sanchez 1989, S. 55; Gassier/Wilson 1971, S. 109.

¹⁰⁸ Zu Juan Meléndez Valdés: Tomlinson 1999, S. 105 ff; Hofmann 1980, S. 320; Hofmann 2005, S. 171f; Gassier/Wilson 1971, S. 135.

¹⁰⁹ Z.B. auch Gaspar Melchor de Jovellanos, 1798, kurz vor seinem Sturz; der Raum ist matt und ohne Glanz ausgestattet, seine Körperhaltung birgt einen Gestus der durch Melancholie gebrochen wird.

¹¹⁰ Licht 2001, S. 278.

¹¹¹ Held 1987, S. 75; Goya brachte beispielsweise beim Portrait von Asensio Juliá eine Widmung an: „*Goya a su Amigo Asensi*“, Gassier/Wilson 1971, S. 146.

– schließlich war sie mit dem mächtigsten Mann Spaniens verheiratet – lässt sich an keinem Detail ausmachen, denn jegliches Beiwerk fehlt, Schlichtheit dominiert. Goya konzentriert sich auf den fragilen Charakter, das individuelle Schicksal der Condesa und betont dies eben durch die Schlichtheit, die bedrängende Isolation durch den schwarzen Hintergrund und feine Nuancen in der Körpersprache.

Zugegebenermaßen erfüllte Goya diese Kriterien nicht bei jedem Portrait. Eine Begründung dafür kann darin liegen, dass die Qualität damit zusammen hing, wie eng sich der Maler mit dem zu Portraitierenden oder der zu Portraitierenden verbunden fühlte und ob er die Möglichkeit entdeckte, zur Natur des oder der Dargestellten vorzudringen.¹¹²

Im Fall der unglücklichen Situation der jungen Condesa de Chinchón, die Goya schon als kleines Kind kannte und zu dessen Vater er eine enge Bindung hatte, liegt nahe, warum Goya so ein eindringliches Portrait geschaffen hat. Auch wenn Jutta Held meint, es habe weniger eine Rolle gespielt, ob Goya aus eigenem Antrieb oder als Auftragsarbeit malt,¹¹³ so ist beispielsweise bei dem Auftragsportrait von Manuel Godoy von 1801 (Abb. 21) unübersehbar, dass Goya die Charakterisierung dennoch aufgrund des Beiwerks und der Szenerie vornimmt.¹¹⁴ Auch jene Portraits von König Fernando VII. von 1814/15 sind weniger geglückt und man ist versucht, hinein zu interpretieren, dass Goya sie lediglich aufgrund seiner Verpflichtung als Hofmaler anfertigte.

Die Portraits der Duquesa de Alba sind auf den ersten Blick dem der Duquesa de Osuna ähnlich, doch wie bereits ausgeführt, schließen im Portrait in Schwarz einige Details – wie die Körpersprache, die beschrifteten Ringe, die Aufschrift am Boden – die Funktion des Bildes als Repräsentationsportrait aus. Vermutlich hat Goya dieses Portrait tatsächlich nur für sich gemalt und es nicht einmal für einen privaten Kreis bestimmt, dennoch wurden hier vielleicht erstmals die Weichen dafür gelegt, dass Goya immer mehr zwischen privaten und öffentlichen Portraits zu unterscheiden

¹¹² Held 1987, S. 75; Licht 2001, S. 291.

¹¹³ Held 1987, S. 75.

¹¹⁴ Gantner 1974, S. 91.

begann. Einerseits ist dies, als Goya am Höhepunkt seiner Karriere am Hof um 1800 die Bildnisse der königlichen Familie malte, in der Malweise erkennbar.¹¹⁵ Des Weiteren ist bereits bei dem nächsten auf das Portrait der Duquesa de Alba in Schwarz folgenden wichtigen Auftrag, den Portraits der Condesa de Chinchón, eine „doppelte“ Ausfertigung erhalten, das bekannte Portrait der Duquesa im Sitzen und jenes recht unauffällige im Stehen. Auch bei der Marquesa de Santa Cruz gibt es, eine intimere Version, die vermutlich als Hochzeitsbild für das Paar gedacht war (amerikanische Version) und eine offiziellere Version für den Freundes- und Bekanntenkreis (Museo del Prado).¹¹⁶ Dies ist kein seltenes Phänomen, in Goyas Werk finden sich weitere paarweise Portraits.¹¹⁷

Nachdem nun die Entwicklung von den frühen Frauenportraits Mitte der 1780er Jahre bis zum Portrait der Duquesa de Chinchón um 1800 untersucht wurde, gilt es sich nun mit den Portraits der Marquesa de Villafranca und der Marquesa de Santa Cruz näher auseinanderzusetzen.

¹¹⁵ Held 1987, S. 75.

¹¹⁶ Siehe Kapitel 5.

¹¹⁷ Brown 1958, S. 17, 23 f: 23 paarweise Portraits.

4. Das Portrait der Marquesa de Villafranca (Abb. 1)

Goya signierte und datierte das Bild auf der Stuhllehne mit 1804, auf der Farbpalette ist in weißen Buchstaben der Name der Portraitierten zu lesen: „*Maria Teresa Palafox*“. Seit seiner Entstehung war das Bild in Familienbesitz, 1926 wurde es dem Museo del Prado geschenkt.

María Tomasa Palafox y Portocarrero (1790-1835), Tochter von Felipe de Palafox und Doña María Francisca Portocarrero, Marquesa de Villafranca und VI. Condesa de Montijo, stammte aus einer angesehenen aragonischen Adelsfamilie. Sie erhielt eine hervorragende Ausbildung, 1805 wurde sie zum Ehrenmitglied der Real Academia de San Fernando in Madrid ernannt. Anlässlich dieser Auszeichnung wurde das Portrait Goyas ausgestellt, vielleicht hat er es auch für diesen Anlass gemalt. 1798 heiratete sie Don Francisco de Borja Álvarez de Toledo y Gonzaga (1763-1821), der den Titel XI. Marques de Villafranca im gleichen Jahr erbte, als das Bild entstand. Er war Brigadier der Königlichen Truppen und seit August 1802 Offizier der Infanterie Línea. Goya portraitierte auch seine Mutter Doña María Antonia Gonzaga als Witwe, welches aufgrund des gleichen Bildtitels (Marquesa de Villafranca) nicht verwechselt werden darf. Sein Bruder war der Duque de Alba (Abb. 7), vornehmlich bekannt als der Ehemann der Duquesa de Alba (siehe Kap. 3.e.).¹¹⁸

Zum Charakter der Marquesa ist als zeitgenössischer Bericht im Tagebuch von Lady Holland im Jahr 1804 zu lesen:

*„[...] Another daughter, very like her mother in figure and person, extremely clever but not quite so cheerful. Her husband is the brother of the late Duke of Alba [...]“*¹¹⁹

¹¹⁸ Zu historischen Daten und Fakten siehe va.: Beruete y Moret 1916, S. 60; Gudíol 1970, Band 1, S. 326; Luna 1996, S. 392; Schuster/Seipl 2005, S. 220.

¹¹⁹ The Spanish Journal of Elizabeth Lady Holland, S. 194.

a. Bildbeschreibung

Die Marquesa ist als Malerin dargestellt. Sie sitzt mit geradem Rücken auf einem mit rotem Brokat überzogenen Lehnstuhl schräg in einem Raum, ihre Füße sind auf Polstern der gleichen Art gelagert. Ihr Kopf und Körper sind im Dreiviertelprofil nach links gewendet. Sie trägt ein Chiffonkleid in Empiremode,¹²⁰ das unter der Brust mit einem goldenen Band gegürtet ist und kurze Ärmel hat. Ebenfalls der Mode und der Zeit entsprechend, trägt die Marquesa das Haar hochgesteckt und von einer Spange gehalten. Das Malen unterbrochen oder beendet, hält sie mit ihrer linken Hand einen Malstock, mit der rechten einen Pinsel. Malpalette, Pinsel und Ölbehälter liegen auf dem Tisch links zwischen ihr und einer Leinwand. Sie blickt geradeaus, vorbei an dieser Leinwand, auf der ihr Mann mit blauer, grob skizzierter Offiziersuniform und Dreiviertelprofil gemalt ist. Der Hintergrund ist neutral dunkelgrau, Fußboden und Wand gehen ohne Übergang ineinander über.

Das Licht spielt leicht von links kommend sanft mit den Farbtönen der textilen Oberflächen, beachtlich ist die stoffliche Qualität des Kleides: Der durchsichtige obere Stoff ist mit verstreuten weißen Blüten verziert und der goldgelbe Stoff darunter schimmert sanft durch. Die Goldfarbe ist für das Bild zentral und findet sich in der Gürtung und Schulterpassung sowie in der Spange und in den Rahmenteilern des Sessels wieder. Das Gold tritt in ein Wechselspiel mit dem Schwarz der Haare und den Rahmenteilern des Sessels ein. Die Hauptfarben des Bildes (Weiß, Gelb, Gold, Rot) sind warme Farben und entsprechen den Farben auf der Palette. Auf der Staffelei hingegen sind kalte Farben vertreten und bilden unübersehbar einen Farbkontrast der eindeutig auf eine Zuordnung zu den Geschlechtern hinweist.¹²¹

b. Einordnung in Goyas Werk

Wenn man sich nach dem Werkverzeichnis von Pierre Gassier und Juliet Wilson richtet, so sind zwischen dem Portrait der Duquesa de Chinchón und jenem der Marquesa de Villafranca drei Frauenportraits entstanden: Jenes der Duquesa de Haro

¹²⁰ Busch 2006, S. 132.

¹²¹ Busch 2006, S. 132.

(1802-03; Abb. 22), jenes der Duquesa de Fernan Nuñez (1803; Abb. 23) und jenes der Doña Joaquina Candado (1802-04; Abb. 24).

Das Portrait der Duquesa de Haro, María Ana Silva-Bazán y Waldstein, ist eine Fortsetzung jenes Stils, der im Portrait der Condesa de Chinchón bereits ansatzweise vorhanden war. Die junge Duquesa ist in einem Halbportrait im Sitzen dargestellt, ihr Körper ist in einer Dreivierteldrehung nach links gewendet und sie blickt den Betrachter an. Auch wenn das Portrait mit jenem der Condesa de Chinchón nur bedingt vergleichbar ist, weil sowohl die Größe des Bildes als auch der Bildausschnitt unterschiedlich sind, ist die Ausdruckskraft wesentlich geringer. Dennoch ebnete das Portrait den Weg für jenen klassizistischen Stil, der die Portraits der Marquesa de Villafranca und der Marquesa de Santa Cruz prägt. Das natürlich gelockte Haar ist mit einer Blume und Blättern geschmückt, und die Duquesa trägt ein edles Chemisekleid aus glänzender Seide und goldenen Bordüren. Im Unterschied zur Duquesa de Chinchón – bei der die Kleidung zugunsten der Charakterisierung der Portraitierten im Hintergrund stand – kann aufgrund der kostbaren Gestaltung der Kleidung nun wieder auf den Status der Portraitierten als Adelige geschlossen werden.

1816 portraitierte Goya im Auftrag der Duquesa de Osuna, die jüngste Schwester der Marquesa de Santa Cruz, Manuela Isidra Téllez Girón, Duquesa de Abrantes (Abb. 25). Sie wurde 1794 geboren und befand sich daher noch nicht auf dem Familienbildnis der Familie des Duque de Osuna (1787; Abb.8). Ganz in jener Tradition, die Goya mit dem Portrait der Duquesa de Haro eingeleitet hatte, stellte er die Duquesa de Abrantes im Halbportrait mit Blumenkranz und Partitur dar. Wie bei ihrer Schwester wurden allegorische Mittel gewählt, um sie zu repräsentieren. Auch wenn nicht eindeutig ikonographisch interpretierbar, erscheint sie ihren Interessen gemäß wie eine Personifikation der Musik. Obwohl die Körperhaltung und der Blick zwar recht statisch und nüchtern sind, wird das Bild in der Literatur vor allem

aufgrund seiner malerischen Qualitäten erwähnt, die sich beispielsweise in der Ausführung jener Hand, welche die Partitur hält, finden.¹²²

Die Duquesa de Fernan Nuñez und Doña Joaquina Candado, beide über dreißig Jahre alt, sind in der traditionellen Tracht der *maja* mit *mantilla*, mit feinen Handschuhen einen geschlossenen Fächer haltend, mit spitzen Seidenschuhen, die unter dem Rocksäum hervor lugen, im Freien sitzend dargestellt. Das Portrait der Doña Joaquina Candado, ist in sehr dunklen Farben, die an die *pinturas negras* erinnern, gemalt. Ihr helles Gesicht sticht hervor, sie blickt dem Betrachter eindringlich und vielsagend entgegen. Selbst nicht von hohem Adel, kündigen sich hier unter anderem jene starken Portraits von bürgerlichen Frauen wie Francisca Sabasa y García (1804-08) und Isabel de Porcel (1804-05) an.

Das Portrait der Duquesa de Fernan Nuñez hat Goya im Sinne eines Repräsentationsportraits als Gegenstück zu dem ihres Mannes, dem Duque de Fernan Nuñez, gemalt. Es irritiert jedoch die unbeholfene Sitzhaltung, welche der Repräsentation wenig zuträglich ist: Der Betrachter versucht die schwebende und anatomisch nicht nachvollziehbare Position der Duquesa in die Landschaft einzuordnen und wird von der eigentlichen Repräsentation abgelenkt.

Betrachtet man nun das Portrait der Duquesa de Haro und jenes der Duquesa de Fernan Nuñez, so ist man vom Portrait der Marquesa de Villafranca nicht mehr weit entfernt. Nachdem das Bild anfangs vorgestellt wurde, kann nun in diesem Kontext eine eingehende Bildanalyse vorgenommen werden.

c. Stilanalyse

Die Marquesa de Villafranca trägt wie die Duquesa de Haro ein Empirekleid, ihre Haare sind jedoch nicht mit Blumen oder Blättern verziert, sodass der Eindruck entsteht, dass sie sich nicht extra für ein Portrait zurecht gemacht hat. Goya stellt die

¹²² Zur Duquesa de Abrantes: Gassier/Wilson 1971, S. 379; Gudiol 1970, Band 1, S. 171; Mayer 1923, S. 89; Serraller 2002, S. 280.

Marquesa in ihrem privaten Bereich vermutlich bei ihrer Lieblingstätigkeit dar. Sie sitzt in einem nicht näher ausgestalteten Raum und hat das Malen unterbrochen, sie blickt auf das vermeintliche Modell, ihren Mann. Die Marquesa war jedoch keine anerkannte Malerin wie Angelika Kauffman (1741-1807) oder Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), sondern viel eher eine Adelige, welche sich neben ihren Verpflichtungen der Malerei widmete und dafür die Ehrenmitgliedschaft in der Real Academia de San Fernando erhielt. Goya setzt diese Differenzierung in der Darstellungsweise: Zwar findet sich der Name der Marquesa auf der Farbpalette und seine eigene Signatur an der Armlehne, er setzt also die Marquesa und nicht sich selbst mit der Palette in Beziehung, aber im Vergleich zum Portrait von Francisco Bayeu von 1785, welchem er lediglich einen Pinsel in der Hand als Attribut zuweist, malt er die Duquesa von einem Apparat von Attributen umgeben, was viel eher an eine Allegorie der Malerei erinnert. Auch aufgrund der eingefrorenen und unnatürlichen Körperhaltung, dem relativ leeren Blick – der bei einer Malerin, welche im Moment dargestellt ist, in dem sie ihr Objekt begutachtet, konzentrierter sein müsste – lässt sich schließen, dass Goya die Duquesa nicht als Malerin im eigentlichen Sinn darstellte, sondern als stolze Adelige, die für den Maler posiert und sich als Malende für ein Portrait inszeniert, um auf diese Weise repräsentiert zu werden.¹²³

Die zierlichen und verfeinerten Elemente des Rokokos treten nunmehr zurück, die Figur ist massiv, eckig und beinahe derb, was besonders die Arme der Duquesa veranschaulichen. Auch von den hellen Pastelltönen und dem zarten Farbkolorit des Rokokos ist keine Spur mehr vorhanden. Das Licht ist nicht mehr kontrastarm, sondern dringt in die Farben ein und schafft eine Modellierung. Es wird keine einzelne Farbe mehr akzentuiert hervor gehoben, wie beispielsweise das Rot bei der Duquesa de Alba in Weiß (Schärpe-Schleife-Hund). Die führenden Primärfarben (Rot-Gold-Weiß) halten sich im Gleichgewicht, sie sind in ihrem Helligkeitsgrad, Buntheitsgehalt, ihrer Intensität und in ihrem Wärmegrad aneinander angepasst und ausgeglichen. Die Bildmitte bleibt jedoch relativ leer, die Farben akkumulieren sich

¹²³ Serraller 2001, S. 258; Tomlinson 2002, S. 183 f.

am Bildrand – Blau links, Rot rechts – und betonen so die dezentrierte Komposition.¹²⁴

Jene oben dargelegten stilistischen Errungenschaften von Goyas Portraitalerei sind hier wieder verloren, für eine Charakterisierung der Duquesa greift er auf Beiwerk zurück, ihr Ausdruck reicht dafür nicht aus. Das Steife und Posierende sind – wenn auch auf eine andere Art und Weise – wieder vorhanden. Wie schon bei der Duquesa de Fernan Nuñez scheint Goya sich gar nicht um ein exaktes Raumgefühl zu bemühen, er malt die Flächen zwischen den Sesselbeinen, der Leinwand und dem Polster flächig aus, als wären sie auf der gleichen Ebene. Der gleiche Effekt entsteht dadurch, dass er mit der Hintergrundfarbe um die Bildobjekte umrisshaft herum malt. Auch hier drängt sich der Gedanke auf, Goya „könne es besser“.

Im Unterschied zu den anderen Portraits von Goya haben zu diesem Bild verschiedene Überlegungen auf theoretischer Ebene stattgefunden, die kurz vorgestellt werden:

d. Theoretische Überlegungen

Goya spielt mit den Realitätsebenen, denn die Malerin blickt auf das Modell, das sich außerhalb des Bildes befindet, welches sie in Wahrheit nicht im Dreiviertelprofil anblicken kann, weil es stattdessen als gemaltes Bildobjekt von der Leinwand auf sie blickt. Allerdings ist der Dargestellte nicht auf die schräge Leinwand projiziert, sondern auf Goyas Bildfläche, was eine zusätzliche Irritation verursacht, wenn der Betrachter versucht das Dreiecksverhältnis aufzulösen. Gerade wenn es um das rätselhafte Verhältnis von Maler und Modell und die Thematisierung vom Bild im Bild geht, liegt die Annahme nahe, dass Velázquez' Bild *Las Meniñas* als Vorbild diene. Dort spielt Velázquez vielleicht noch eine Spur subtiler mit dem Rätsel des Bezugs zum Modell, das sich außerhalb der Bildebene befindet.¹²⁵

¹²⁴ Held 1964, S. 50, 62, 70, 72, 78, 88, 97.

¹²⁵ Held 1964, S. 95; Schuster/Seipl 2005, S. 220.

Schließlich sind an dieser Stelle noch Werner Buschs theoretische Überlegungen zu erwähnen.¹²⁶ Die Marquesa hält einen Pinsel, der in weiße Farbe getaucht ist, das korrespondiert mit der weißen Schrift, mit der ihr Name auf der Palette angebracht wurde, sodass der Anschein erweckt wird, dass *sie* ihren Namen dort angebracht hat, genauso wie der weiße Strich bei der Pinselspitze auf ihrem Kleid, der gegen die Musterung und Fältelung läuft, den Eindruck erweckt, dass sie sich selbst malt.¹²⁷

Des Weiteren sieht Busch in dem Portrait der Marquesa eine strikte lineare Ordnung enthalten: Verlängert man den Malstab, führt dieser exakt in die obere linke Bildecke, die Rückenkontur der Marquesa führt in die obere rechte Bildecke. Die perspektivische Verkürzung des oberen Abschlusses der Leinwand führt in ihr linkes Auge, so ist das Bild unmittelbar an sie gebunden. Dazu korrespondierend führt die Verlängerung des Pinselstiels in ihr rechtes Auge. Das erinnert an das Motiv der Sehstrahlen als Liebespfeile, welches aus der petrarkistischen Liebeslyrik stammt und von Jacob Cats und Otto van Veen umgesetzt wurde, denn auch der Pinsel kann als Sehstrahl, als seine Verlängerung und als ein Substitut verstanden werden. Das Auge lenkt den Pinsel: Es geht um die Inkorporierung des Wahrgenommenen und seine nachfolgende materielle Entäußerung als einen zusammenhängenden, nicht unterbrochenen Prozess. Busch sieht hier als unmittelbares Vorbild Aegidius Sadellers Gedenkblatt des Bartholomäus Spranger (Abb. 26): Der Pfeil des Todes, der Sprangers Herz bedroht, entspringt dem rechten Auge der Gattin, der Stiel der Sense weist auf Spangers rechtes Auge, der abgelegte Malstock auf sein linkes.

Es ist jedoch zu hinterfragen, ob Busch in diesem Punkt nicht zu weit geht, zumal es keinerlei Hinweise gibt, dass Goya das Gedenkblatt des Bartholomäus Spranger kannte und in diesem Bild die Intention hatte die Pfeilsymbolik auf diese Art zu integrieren. Des Weiteren gibt es in Goyas Werk keine vergleichbaren Elemente und Überlegungen.

¹²⁶ Busch 2006, S. 133, 134, 136.

¹²⁷ Das erinnert an die Idee, die Wolfram Pichler aufzeigt, dass das Verhältnis von Kleidung/Schminke und Körper der Dargestellten ein strukturelles Analogon zum Verhältnis Farbpigment und Leinwand bildet: Pichler 1999, S. 117.

Die Repräsentation, welche die Marquesa in diesem Portrait intendierte, fand also in Goyas Werk erstmals mit vollkommen neuen Mitteln statt. Nicht nur der Bildaufbau, sondern auch das dahinterstehende Spiel mit den Realitätsebenen war neu. Allerdings wurden die für Goyas Portraitmalerei bisher wichtigen Elemente, wie ein realistischer individualisierter Gesichtsausdruck, Körpersprache und Raumgefüge, wieder sekundär. Völlig von der Tradition abgelöst, sticht dieses Portrait auf den ersten Blick hervor, ebenso wie jenes der Marquesa de Santa Cruz.

5. Die Portraits der Marquesa de Santa Cruz (Abb. 2 und 3)

Die Marquesa Santa Cruz, geborene Joaquina Téllez Girón y Alfonso Pimentel (1784-1851), war eine von zwei Töchtern von Pedro de Alcántara Téllez Girón y Pacheco, Marques de Penafiel und IX. Duque de Osuna und seiner Frau María Josefa Soledad Alfonso Pimentel Borja, Condesa de Benavente. Das Portrait ihrer Mutter, der Duquesa de Osuna (Abb. 6), wurde im Zusammenhang mit dem traditionellen Repräsentationsportrait in Kapitel 3.d. behandelt. Ihre Eltern waren, wie bereits erwähnt, eine der ersten und wichtigsten Förderer Goyas.

Goya kannte die Portraitierte seit ihrer Kindheit, er hat sie auf dem Bild der Familie des Duque de Osuna (1787; Abb. 8) als zwei- bis dreijähriges Kind an der Seite ihrer Mutter portraitiert.

1801 heiratete die mit 21-jährige Joaquina Don José Gabriel de Silva-Bazán y Waldstein, einen der ersten Widerstandskämpfer in der spanischen Garde gegen die Franzosen, weshalb er bald in Gefangenschaft geriet; die Marquesa verbrachte diese Zeit in verschiedenen Orten in Südspanien. Die Familie ihres Mannes war auch sehr kunstinteressiert, ihr Schwiegervater rettete etwa bedeutende Gemälde von Tizian, indem er sie in der Real Academia de San Fernando unterbrachte, als König Carlos III. diese aufgrund der Nacktheit der Modelle verbrennen wollte.¹²⁸

Lady Holland schrieb 1803 über die Marquesa, sie sei „[...]the prettiest woman in Madrid [...]“, 1804 „[...] the second daughter [of the Duchess of Osuna], she is very beautiful, a most engaging, captivating smile when she speaks, I have a portrait of her in the Spanish costume, full length in miniature; she sat for it 32 times! Slow as this may appear, the artist was a Frenchman with whom I had a difference about the price, he having charged exorbitantly [...]“ und schließlich 1809 „[...] Marquesa de Santa Cruz called in this evening. She is in great beauty, having preserved her looks much unimpaired [...]“. ¹²⁹

¹²⁸ Zu historischen Daten und Fakten siehe va.: Gassier/Wilson 1971, S. 375; Schuster/Seipl 2005, S. 228; Brown 1958, S. 11 f; Christie 1986, S. 19; Marqués 2000, S. 227.

¹²⁹ The Spanish Journal of Elizabeth Lady Holland, S. 105, 296, 263.

Es gibt zwei Versionen des Portraits der Marquesa de Santa Cruz, eine „mit Locke“ (Abb. 3) welche sich im Museo del Prado befindet. Sie ist signiert und mit 1805 datiert. Des Weiteren gibt es eine Version, welche sich im Los Angeles County Museum befand (amerikanische Version, Abb. 2) und deren Zuschreibung zu Goya nicht unumstritten ist, doch dazu mehr im Zuge der Ausführungen zur Provenienzzgeschichte.

a. Provenienzzgeschichte der Pradoversion (Abb. 3)

Nachdem das Bild von den Erben der Santa Cruz verkauft wurde und mehrmals den Besitzer wechselte, wurde 1941 General Franco darauf aufmerksam, da ihm das Bild, welches ein von der Swastika abgeleitetes Kreuz auf der Lyra ausweist, als geeignetes Geschenk für Hitlers Museum in Linz erschien. Doch zu dieser Transaktion kam es nicht und so blieb das Bild bis 1983 im Familienbesitz von Francos Bankier, Fernandez Valdés, in Bilbao. Die folgende Geschichte mag tatsächlich wie ein Kunstkrimi klingen: Ein argentinischer Fleischhändler namens Antonio Saorin, der sich bei wohlhabenden Familien einschleuste, mit dem Hintergedanken mit ihren Kunstwerken Geschäfte zu machen, kaufte der Familie Fernandez Valdés das Bild zu einem günstigen Preis ab, illegal, denn jeder Eigentumswechsel bedeutender Kunstschatze in Privatbesitz, musste der Generaldirektion der Schönen Künste zuvor angezeigt werden, die laut Gesetz ein Vorkaufsrecht hatte. Und da er in Spanien wohl kaum einen Käufer gefunden hätte, schmuggelte er das Bild – ein weiteres Gesetz, nämlich das Ausfuhrverbot, brechend – in die Vereinigten Staaten von Amerika und bot es mit einer gefälschten Exportlizenz dem Paul Getty Museum in Malibu zum Kauf an, welches aufgrund des aufkommenden Skandals verzichtete. Lord Wimborne kaufte das Bild und gab es 1986 in London im Aktionshaus Christie's zur Versteigerung frei. Der spanische Staat kaufte das Bild zurück und seitdem hängt es im Museo del Prado.¹³⁰ In der Literatur wurde das Bild erstmals 1916 von Aureliano Beruete y Moret untersucht.

¹³⁰ Schuster/Seipl 2005, S. 228; Der Spiegel 41/1983; Der Spiegel, 16/1986; <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14023136.html> und <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13517936.html>; letzter Zugriff: 29. April 2012.

b. Provenienzgeschichte der amerikanischen Version (Abb. 2)

1952 schrieb Francisco Javier Sánchez Cantón, der damalige Direktor vom Prado, anlässlich der Wiederentdeckung des Bildes, dass es sich im Besitz von Joseph Bonaparte befand. Dies begründete er mit dem Verhältnis der Schwiegermutter der Marquesa mit Josephs Bruder, Lucien Bonaparte. Des Weiteren habe schließlich der Duque de Alba das Bild im Landhaus von Lord Wellington entdeckt.¹³¹

Brown konkretisiert dies 1958 dahingehend, dass der erste Duke of Wellington am 21. Juni 1813 das Bild bei der Schlacht von Vitoria von Joseph Bonaparte erbeutet habe. Bei dieser Schlacht trafen die verbündeten Armeen von England, Spanien und Portugal in Nordspanien auf die französische Armee, Arthur Wellesley gelang es, die Franzosen zurück nach Frankreich zu drängen. Somit waren die napoleonischen Kriege auf der iberischen Halbinsel beendet und Arthur Wellesley wurde zum ersten Duke of Wellington ernannt – später sollte er Napoleon bei der Schlacht von Waterloo besiegen. Wellesley habe die verlassenen Wagen und Kutschen der Franzosen mit Geld und Schätzen und 200 Gemälden gefunden, die er nach London zu seinem Bruder Henry Wellesley schickte.¹³²

Es wurde mit Spanien über die Rückgabe verhandelt, aber 1816 gab der spanische Minister in London, General Fernan Nuñez, bekannt, dass Wellington diese Bilder ehrenvoll erworben habe und diese behalten dürfe. Die Bilder wurden katalogisiert, das Bild der Marquesa Santa Cruz wurde jedoch nicht unter den „*most valuable*“ eingestuft, was damit erklärt werden kann, der englische Geschmack traditioneller und konventioneller war, als beispielsweise in Frankreich, wo die Bewunderung für Goyas Werke weit verbreitet war und Werke von Vicente Lopez oder Francisco Bayeu bevorzugt wurden. Das Bild wurde deshalb in das Landhaus (Stratfield-Saye House) in der Nähe von Reading geschickt und nicht ins Apsley House in London.¹³³

¹³¹ Sánchez-Cantón 1952, S. 85 f.

¹³² Brown 1958, S. 3-8.

¹³³ Brown 1958, S. 3-8.

Wie viele Bilder der Duke of Wellington nach England brachte und ob er das Bild tatsächlich von Joseph Napoleons Truppen erbeutet hatte, beziehungsweise unter welchen Umständen das Bild in seinen Besitz kam, kann mangels Belegen nicht eindeutig gesagt werden. Einen einzigen Hinweis gibt ein 1972 von Eric Young veröffentlichter, bis dato unbekannter, Brief von Goya aus dem zumindest hervor geht, dass Goya mit Wellington im Kontakt stand, da er diesen namentlich erwähnt.¹³⁴

Unbestritten ist jedenfalls, dass das Bild der Marquesa de Santa Cruz „ohne Locke“ in Wellingtons Landhaus hing, vermutlich über ein halbes Jahrhundert vergessen in einer dunklen Ecke, bis 1952 der Duque de Alba zu Gast war und ihm die Ähnlichkeit zu jenem Bild in der privaten Sammlung von Don Félix Valdés in Bilbao auffiel. Daraufhin wurde das Bild 1952 in das Museo del Prado zu Untersuchung geschickt, wo es Sánchez-Cantón als Originalwerk von Goya identifizierte.¹³⁵ Kurz darauf wurde es vom Los Angeles County Museum erworben, wo es am 6. Juni 1978 weiter verkauft wurde.¹³⁶

Wie bereits erwähnt, ist die Zuschreibung als Werk von Goya nicht unstrittig. José Lopez-Rey vertrat unter anderem in einer Reaktion auf Browns Artikel im Bulletin of the Art Division, mehrfach die Meinung, dass das Bild „[...] *an old, rather maladroit copy after Goya's original portrait [...]*“ sei, vor allem bemängelt er die fehlenden Hinweise, wie das Bild in Wellingtons Sammlung kam.¹³⁷

Sánchez-Canton geht in seinem Artikel von der Echtheit des Bildes aus und datiert es aus stilistischen Gründen ein paar Jahre früher als die Pradoversion.¹³⁸ Gudiol schließt sich 1972 dieser Meinung an: „...*the modelling of the forms could hardly be more Goyesque.*“ Jene frühere Version übertreffe die Pradoversion in ihren

¹³⁴ Young 1972, S. 58f.

¹³⁵ Brown 1958, S. 3-8.

¹³⁶ Mit herzlichem Dank für die Information an Melissa Pope, Curatorial Administrator, European Painting and Sculpture, Los Angeles County Museum.

¹³⁷ Lopez-Rey 1959, S. 287f.

¹³⁸ Sánchez-Cantón 1952, S. 85 f.

malerischen Qualitäten, da die Ausführung und die Farbgebung feiner sind.¹³⁹ Aus Gassier/Wilsons Werkverzeichnis geht hervor, dass das Bild von Goya signiert ist, ohne dass die Echtheit angezweifelt wird.¹⁴⁰

Wie schon im Kapitel 3.g. erwähnt, finden sich im Werk Goyas des öfteren zwei Versionen eines Portraits, wie etwa bei der Duquesa de Alba und der Condesa de Chinchón. So wäre es durchaus denkbar, dass die früher datierte intimere amerikanische Version anlässlich der Hochzeit 1801 als Heiratsbild für die Marquesa und ihren Mann gedacht war. Die Pradoversion von 1805 könnte hingegen für die Räumlichkeiten gedacht gewesen sein, in denen Freunde und Bekannte empfangen wurden.

c. Bildbeschreibungen

Die junge Marquesa ist in einem dunklen Raum auf einem Bett liegend dargestellt, blickt den Betrachter an und stützt sich mit ihrem rechten Arm auf einem höher gelegenen Polster ab, sodass ihr Oberkörper leicht aufgerichtet ist. In ihrer rechten Hand hält sie ein weißes Tuch, mit ihrer Linken eine Lyra, auf der ein swastika-ähnliches Kreuz abgebildet ist, welches als Sonnenkreuz beziehungsweise baskisches vierköpfiges Kreuz Lauburu gedeutet werden kann und formal an das Andreaskreuz im Familienwappen der Santa Cruz erinnert. Die Lyra ist schon aus antiken Darstellungen bekannt und kam als Dameninstrument in der Renaissance und 1801 mit der von Frankreich ausgehenden neoklassizistischen Strömung wieder in Mode. Dazu passt auch das weiße Chemisekleid aus einem Musselinstoff, ähnlich jenem der Marquesa de Villafranca. Es ist jedoch im Dekolleté weiter ausgeschnitten, sodass es um einen Hauch die Brust entblößt. Die Körperformen, insbesondere der Nabel, scheinen leicht durch. Das helle Kleid kontrastiert zu dem roten, an der Vorderseite des ausladenden Diwans kaskadenartig hinabfließenden Stoff. Das Licht trifft von vorne links auf die Szene, der rote Diwan geht undefinierbar in den schwarzen Hintergrund über. Die Füße wirken schwebend, ihre Position ist schwer in das

¹³⁹ Gudiol 1971, Band 1, S.129.

¹⁴⁰ Gassier/Wilson 1971, S. 199.

Raumgefüge einzuordnen, denn es gibt keinen Hinweis, dass diese mit dem Stoff verbunden sind. Dies trifft auch auf das Kissen am rechten Bildrand zu, dessen Verhältnis zum Canapé schwer bestimmbar ist.

Bis zu diesem Punkt der Bildbeschreibung stimmen die beiden Versionen des Portraits der Marquesa Santa Cruz überein. Nun gilt es die Unterschiede aufzuweisen. Die vermutlich erste (amerikanische) Version ist, wie gesagt, die intimere Darstellung. Der Kopf der Marquesa ist mit einem Kranz aus Eichenblättern geschmückt, ihre Füße sind nackt, die Haarlocke fehlt. Hingegen besteht in jener Version, die im Museo del Prado hängt, der Blumenkranz aus Weinblättern und Trauben und ist detaillierter dargestellt. Auch das Gesicht ist mit feineren Zügen versehen und wirkt daher hübscher. Auffallend schlängelt sich eine Haarlocke in ihr Dekolleté, das dadurch weniger freizügig erscheint. Die Füße sind mit Strümpfen und spitzen Schuhen bekleidet, ein Schal fällt von ihrem linken Arm hinter ihren Rücken. Dieser war zwar wichtiges Accessoire in der Mode des klassizistischen Stils, aufgrund der unglücklichen Malweise vor allem auf den Falten des roten Stoffes liegt es allerdings nahe, dass es sich um eine posthume Ergänzung handelt.¹⁴¹ Zu guter Letzt fällt auf, dass der Stoff auf dem Diwan etwas weniger aufgebauscht ist. Sánchez-Cantón meint der Blickwinkel sei in der früheren Version etwas höher angesetzt, da mehr vom Canapé, der Lyra zu sehen sei und den Augenlidern der Marquesa dadurch mehr Ausdruck verliehen werde. Diese Unterschiede sind allerdings minimal und lassen sich im Rahmen dieser Arbeit nicht feststellen, da für diese Arbeit nur Fotos vorliegen und ein genauerer Vergleich mit Originalen nicht möglich ist.¹⁴²

d. Ikonographische Analyse

Wie in Kapitel 4.b. erwähnt, bereitete das Portrait der Duquesa de Haro jenes der Marquesa de Santa Cruz (Abb. 2 und 3) insofern gut vor, als sich Goya nun der Formensprache des Klassizismus anschließt. Die Kleidung, der Kopfschmuck, das

¹⁴¹ Tomlinson 1999, S. 167.

¹⁴² Sánchez-Cantón 1952, S. 86; Brown schließt sich dieser Sicht an: Brown 1958, S. 23.

Canapé, die Lyra und die sogleich zu erörternde Ikonographie stehen für diesen Stil. Die Marquesa wählte diesen bewusst, denn sie konnte dadurch vermitteln, als modebewusste junge Aristokratin stolz darauf zu sein, einer neuen Generation anzugehören, zudem hatte ihre Familie aufgrund der Liaison ihrer Schwiegermutter mit Lucien Bonaparte zusätzlich noch einen näheren Bezug zu Frankreich.¹⁴³

Goya hatte aufgrund seiner Ausbildung bei Mengs und Bayeu eine umfassende ikonographische Kenntnis.¹⁴⁴ Es ist auch anzunehmen, dass die Marquesa, die in ihrem Elternhaus Osuna eine umfassende Erziehung erfahren hatte, die Ikonographie sorgfältig auswählte.

Die Identifikation der Dargestellten als Euterpe, wie sie in der Literatur zum Teil vorgenommen wird,¹⁴⁵ kann widerlegt werden, da diese mit einer Flöte oder Doppelflöte und verschiedensten Blumen im Haar dargestellt wird. Die Marquesa jedoch hält eine Lyra und trägt Weinblätter und Trauben beziehungsweise Eichenblätter im Haar. Eine Lyra wird der Terpsichore, der Muse von Tanz und Lied, zugeordnet, doch diese Muse des Tanzes, würde wohl nicht liegend dargestellt werden, zudem trägt sie laut Cesare Ripas *Iconologia* einen bunten Kranz aus kleinen Blättern oder Federn: „Avrà in capo una ghirlanda di penne di vari colori“¹⁴⁶

Es kommt auch eine Identifikation als Erato, der Muse der Liebeslyrik und des Gesanges, in Frage. Diese wurde von Ripa als Muse in Liebessachen und schöne junge Frau, die liegend eine Lyra in ihrer linken Hand hält und eine Krone mit Myrten und Rosen auf dem Kopf hat, beschrieben: „Donzella graziosa e festevole. Avrà cinte le tempia con una corona di mirto, e di rose. Colla sinistra mano terrà una lira e coll'altra il plettro. Ed appresso a lei farà un Amorino alato, con una facella in mano [...] Erato è detta dalla voce Greca significante amore, il che mostra Ovidio nel 2. Arte amandi. [...] Le si dà corona di mirto, e di rose, perciocché trattando questa Musa di cose amorose, se le conviene accanto Cupido, il mirto, e la rosa:

¹⁴³ Brown 1958, S. 14; Pérez Sanchez 1989, S. 150; Tomlinson 1999, S. 167, Licht 2001, S. 304; Luna 1994, S. 82; Schuster/Seipl 2005, S. 228.

¹⁴⁴ Vgl. beispielsweise das Portrait von von Gaspar Melchor Jovellanos, Kap. 3.h.

¹⁴⁵ Gudiol 1970, Band 1, S. 127, 328.

¹⁴⁶ Brown 1958, S. 14 f, Ripa 1766, Band 4, S. 195.

essendocchè sono un tutela di Venere, madre degli amori [...]“ Jene zwei der Venus geweihten Blumen fehlen jedoch im Portrait der Marquesa.¹⁴⁷

So kam Richard F. Brown im Bulletin of the Art Division zum Schluss, die Marquesa repräsentiere die Musik als solche.¹⁴⁸ Cesare Ripa beschreibt diese als eine Frau, welche die Lyra von Apollo hält und sitzt: „*Donna, giovane, a sedere sopra una palla di color celeste ...*“ und „*Donna, che con ambidue le mani tiene la lira di Apolline*“.¹⁴⁹ Weiters bringt er die Musik mit dem Wein in Verbindung: „*Vino si pone perché la Musica fù ritrovata per tener gli Uomini allegri, come fa il vino, e ancora perché molto aiuto dà alla melodia della voce il vino bianco, e delicato; però dissero gli antichi scrittori vadino in compagnia di Bacco*“.¹⁵⁰ Das passt insofern auf das Portrait der Marquesa, als das aus der Swastika abgeleitete Kreuz auf der Lyra auf den Sonnengott Apollo hinweist, der als Gott der Künste auch für die Aufklärung stand. Auch die Weinblätter und -trauben als Kopfschmuck sind als Anspielung auf Bacchus, der als zweiter göttlicher Helfer neben Ceres das Liebesfeuer entfacht, vorhanden und passen so zur Definition Ripas.¹⁵¹ In der amerikanischen Version trägt die Marquesa Eichenblätter im Haar, die für Tugend, Beständigkeit und ein langes Leben stehen.¹⁵²

e. Stilanalyse

Während die Marquesa de Villafranca relativ grobe und feste Körperzüge aufweist, so erkennt man in diesem Bild bereits eine Annäherung an die feinere antikisierende Dynamik des Klassizismus. Die Charakterisierung der Portraitierten wird wieder durch Beiwerk und Inszenierung vorgenommen, Gesichtsausdruck und Köpersprache treten in den Hintergrund.

¹⁴⁷ Ripa 1766, Band 4, S. 194.

¹⁴⁸ Brown 1958, S. 14 f.

¹⁴⁹ Ripa, 1766, Band 4, S. 200 f.

¹⁵⁰ Ripa, 1766, Band 4, S. 201 f.

¹⁵¹ Brown 1958, S. 14 f; Schuster/Seipl 2005, S. 228; Tomlinson 2002, S. 195.

¹⁵² Pérez Sanchez 1989, S. 150.

Von den Pastelltönen des Rokokos ist längst keine Spur mehr vorhanden. Die Farben sind kräftig, so dringt das Licht dringt etwa in das Rot ein und stuft es so farblich ab. Es bleibt aber im Wesentlichen nur im Vordergrund des Bildes, wo die Marquesa bildparallel so positioniert ist, dass sich kaum eine Distanz zum Betrachter ergibt.

Ähnlich wie im Portrait der Marquesa de Villafranca irritiert das Raumgefüge: Die Marquesa liegt so, als würde sie leicht nach vorne kippen, es gibt keine Hinweise, dass ihre Füße mit dem Canapé verbunden sind. Wie bei den Sesselteilen im Bild der Marquesa de Villafranca hat Goya den Zwischenraum ausgemalt, als existiere er auf derselben Ebene wie die Füße. Auch die Polsterkanten bieten keine Fluchtlinie. So bleibt es dem Betrachter überlassen, wie er damit umzugehen hat.

Umso unterschiedlicher ist die Perzeption in der Literatur: Diese reicht von der erotischen jungen Muse, die sich dem Betrachter anbietet, über die sarkastische Darstellung einer Aristokratin, die sich in ihrer Rolle als Schauspielerin einer Muse nicht wohl fühlt, bis hin zu Annahme, dass Goya diese Irritation bewusst einsetzt, um die Erotik zu entschärfen.¹⁵³ Ironie oder Sarkasmus haben in diesem Bild jedoch keinen Platz, da dies weder im Interesse der Auftraggeberin, der Duquesa de Osuna, noch im Sinne Goyas lag, der mit der Duquesa in enger Verbindung stand. Die junge Marquesa nutzte viel eher das Portrait als Möglichkeit sich umfassend selbst zu inszenieren: Sie geizte nicht mit ihrer Schönheit und ließ sich bewusst als erotische Muse darstellen. Gleichzeitig konnte sie aber mit der Wahl der Ikonographie auf ihre musikalische Begabung hinweisen.

¹⁵³ Hadjinicolaou 1997, S. 306; Licht 2001, S. 301, 304.

6. Vergleichsbeispiele

Bei der Untersuchung des Portraits der Marquesa de Pontejos als frühes Frauenportrait wurde bereits auf Francois Bouchers *Madame de Bergeret* (Abb. 12) und Thomas Gainsboroughs *The Honorable Mrs. Graham* (Abb. 13) Bezug genommen. Auch auf Mengs *Bildnis María Luisa de Parma als Braut* (Abb. 10) wurde kurz eingegangen.

Wie bereits erwähnt hatte Diego Velázquez entscheidenden Einfluss auf Goyas Portraitmalerei, einerseits weil Velázquez einen Typus des höfischen Repräsentationsportraits schuf, der in Spanien verbindlich blieb, andererseits übernahm Goya Elemente, wie beispielsweise das Unterlassen von Beiwerk und den Grundsatz, kein Detail zu sehr hervortreten zu lassen. Vor allem Velázquez' Portrait einer Dame mit Fächer (Abb. 9; Kap. 3.a.) war für Goyas Portraits von bürgerlichen Damen von Bedeutung (siehe Kapitel 7.).

Im Werk von Goyas Schwager, Francisco Bayeu – seinerseits 1767 zum Hofmaler ernannt – finden sich zwar wenige Portraits, diese sind dafür sehr qualitativvoll ausgeführt. Zum Vergleich bietet sich das Portrait von Doña Mariana de Urriés y Pignatelli (1765-67; Abb. 27) an. Die aristokratische Dame aus Zaragoza, Tochter des ersten Marques de Ayerbe, war eine Frau der Aufklärung und widmete sich der Malerei. 1775 wurde sie zum Ehrenmitglied der Real Academia San Fernando ernannt.¹⁵⁴ Sehr ähnlich wie Mengs' *María Luisa de Parma* (Abb. 10) ist sie in einem kostbaren Kleid vor einer idealisierten Landschaft dargestellt und blickt den Betrachter an. Rechts von sich hält sie jedoch ein Bild, auf das sie mit der linken Hand weist, mit der rechten hält sie einen Pinsel und deutet an, dass sie dieses Bild gemalt hat.

Im Werk von Thomas Gainsborough kann das Portrait *Anne Ford, later Mrs. Philip Thicknesse* (Abb. 28) von 1760 zum Vergleich mit dem Portrait der Marquesa de Villafranca einerseits und mit jenem der Marquesa de Santa Cruz andererseits

¹⁵⁴ Navarro 1996, S. 101 f.

herangezogen werden. Die musikinteressierte Tochter des Förderers des Malers, Philip Thicknesse, gab Liederabende, auf denen sie Gitarre und Viola da gamba spielte.¹⁵⁵ Sie sitzt in einem kostbaren Kleid mit überschlagenen Beinen. Mit dem rechten Ellenbogen auf Notenbüchern gestützt, die neben ihr auf einem Tisch liegen, hält sie unter dem linken Arm ihr Musikinstrument. Sie blickt so zur Seite, dass ihr Körper in einer dynamischen Drehung dargestellt ist. Der Tradition des Renaissanceportraits folgend zeigt Gainsborough in diesem Portrait – das mehr als 40 Jahre älter ist als die Portraits von Goya und dementsprechend im Stil des Rokokos gehalten ist – eine Aristokratin, welche wie die Marquesa de Villafranca mit Attributen ihrer Passion repräsentiert wird. Goya hält sich hier also an diese Darstellungsprinzipien, auch wenn er sich stilistisch schon von den Pastelltönen sowie dem zierlichen Feinen der Rokokomalerei entfernt hat.

Mit dem Portrait der Marquesa de Santa Cruz, bedient sich Goya für dasselbe Thema bereits der völlig neuen Formensprache des Klassizismus. So sehr das Portrait der Marquesa de Santa Cruz in seiner Darstellungsweise in Goyas Werk hervorsticht, so hat Goya hier nichts Neues erfunden. Es gibt etliche Vergleichsbeispiele, die bis Tizians *Venus mit dem Orgelspieler* (1550; Abb. 29) zurückgehen: Die auf einen Arm abgestützte, nach vorne gebeugte Körperhaltung sowie der rote Stoff, auf dem die Marquesa gebettet ist, stellen eine gewisse Ähnlichkeit dar. Auch die Locke, die in das Dekolleté der Marquesa fällt, ist ansatzweise bei Tizians *Danae* vorhanden.¹⁵⁶

In der Literatur wird am öftesten Velázquez Bild *Venus vor dem Spiegel* (Abb. 30), zum Vergleich herangezogen, welches Goya im Palast der Duquesa de Alba oder, nachdem sie es Manuel Godoy geschenkt hatte, bei diesem gesehen haben könnte. Vor allem wird auf die Farbgebung des roten Vorhangs Bezug genommen, auch der dunkle Hintergrund wird als Reminiszenz von Velázquez angesehen.¹⁵⁷ Oft wird bei Goyas Bildern zu Recht Bezug auf Velázquez' Werk genommen, doch in diesem Fall kann dies hinterfragt werden, denn die Unterschiede dominieren im Verhältnis zu vermeintlichen Gemeinsamkeiten: Velázquez' *Venus* ist dem Betrachter mit dem

¹⁵⁵ Cormack, 1991, S. 68.

¹⁵⁶ Schuster/Seipl 2005, S. 228.

¹⁵⁷ Beispielsweise Beruete y Moret 1916, S. 100; Serraller 2001, S. 192; Luna 1996, S. 396.

Rücken zugewandt und blickt ihn indirekt durch den Spiegel an. Auch die Farbgebung nimmt Velázquez anders vor, die Venus ist auf blauen und weißen Tüchern gebettet, das Rot des Vorhangs im Hintergrund ist aufgrund der unterschiedlichen Beleuchtungssituation heller und intensiver. Auch der Hintergrund ist nicht in jenem für Velázquez typischen Dunkel gehalten. Die Bezugnahme auf Tizians Venus mit dem Orgelspieler ist also naheliegender.

Innerhalb von Goyas Werk wird in der Literatur bei den Portraits der Marquesa de Santa Cruz meist Bezug auf die Bilder der bekleideten und nackten *maja* genommen. Sicherlich ist den beiden Bildpaaren gemeinsam, dass es eine freizügige und eine züchtige Version derselben Frau gibt, die auf einem Sofa liegt und dem Betrachter anmutig entgegenblickt. Auch die Weise, wie sich das Kleid dem Körper anpasst und die Nacktheit darunter erahnen lässt, mag von dem Bild der bekleideten *maja* inspiriert sein. Doch ist fraglich, wie weit in diesem Kontext ein Vergleich sinnvoll ist, weil es sich bei den Bildern der bekleideten und nackten *maja* vermutlich um kein Portrait im eigentlichen Sinn handelt – es gibt zwar viele Spekulationen, aber keinen Anhaltspunkt, wer auf diesen Bildern dargestellt ist oder welchen Zweck die Bilder erfüllt haben.¹⁵⁸

Auch die Verbindung eines Portraits mit einer Darstellung als Muse oder mit mythologischen Elementen war nichts Neues. Bereits Jean-Marc Nattier (1685-1766) hatte etliche Frauenportraits mit mythologischer Bezugnahme gemalt, wie beispielsweise *Mme Pompadour als Diane* (1735; Abb. 31), *Carlotta Frederika Sparre als Nymphe der Diane* (1741; Abb. 32), oder *Madame Henriette als Flora*, (1742), um nur ein paar Beispiele zu nennen.¹⁵⁹

Auch George Romney (1734-1802) hatte schon vor Goya das Sujet aufgegriffen, indem er seiner Muse Emma Hart in dem Bild *Lady Hamilton als Bacchantin* (1782, Abb. 33) ein Weinblatt ins Haar steckte.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Gassier/Wilson 1971, S. 152.

¹⁵⁹ Xavier Salmon (Hg.) Jean Marc Nattier, Ausst. Kat. Versailles, 2000, S.143f, 155f.

¹⁶⁰ Vgl. Alex Kidson, George Romney, London, 2002.

Im Werk von Sir Joshua Reynolds (1723-1792) wurde die Schauspielerin Sarah Kemble im berühmten Portrait *Mrs. Siddons als Muse der Tragödie* (1784; Abb. 34) verewigt. Vermutlich in ein Theaterkostüm gekleidet sitzt sie flankiert von Figuren, welche Mitleid und Grauen symbolisieren. Diese halten jeweils einen Kelch und einen Dolch, die traditionellen Attribute der Melpomene – der Muse der tragischen Dichtung und des Trauergesangs.¹⁶¹ In Reynolds Werk zeigen mehrere Bilder mehrfach antike Bezüge auf, wie beispielsweise das Portrait *Mrs. Hale als Euphrosyne* (1762-65; Abb. 35), welches Mrs. Hale als Göttin der Anmut darstellt.

In der Literatur wird das Portrait der Marquesa de Santa Cruz weiters häufig in Verbindung mit Antonio Canovas *Paolina Borghese* 1808 (Abb. 36) gebracht.¹⁶² Im Auftrag von Camillo Borghese stellte Canova die Schwester Napoleons als *venus victrix* dar.¹⁶³

Die experimentelle, lebendige Annäherung an die Antike beziehungsweise deren Nachahmung, welche in der Renaissance auflebte und auch noch zur Zeit des Barocks eine Rolle spielte, wandelte sich vor allem kurz nach 1800 deutlich. Zwar wurden antike Elemente verwendet, doch ihr Zusammenhang ergab keine eindeutige ikonographische Richtigkeit mehr. Die Auseinandersetzung mit der Antike erfolgte nun auf einer oberflächlichen Ebene, rein dekorative Interessen dominierten.¹⁶⁴

Während Napoleon Bonaparte in Frankreich an die royalistische Traditionen wieder anknüpfte, fanden zunehmend auch die bürgerlichen Eliten Zugang zu dieser Kunstform. Aufgrund der engen Bande zwischen Frankreich und Spanien wurde auch Goyas Portraitmalerei entsprechend beeinflusst, wie im Portrait der Marquesa de Santa Cruz (Kap. 5) exemplarisch zu erkennen ist. Goya adaptierte diesen klassizistischen Stil – nicht zuletzt auch deshalb, weil dies von den Auftraggebern und Auftraggeberinnen wohl so gewünscht war. Dies erklärt auch die Schwierigkeiten bei der ikonographischen Interpretation des Bildes der Marquesa de Santa Cruz. Es war

¹⁶¹ Mannings 2000, S. S. 414.

¹⁶² Tomlinson 2002, S.195; Pérez Sanchez 1989, S. 150.

¹⁶³ Zu Paolina Borghese: Myssok 2007, S. 257f.

¹⁶⁴ Myssok 2007, S. 257, 288, 297.

also nicht mehr wichtig, welche Muse dargestellt war, beziehungsweise ob Attribute und Symbole eine genaue Deutung zulassen, viel eher galt es die junge Aristokratin hübsch mit einer mythologischen Akzentsetzung zu repräsentieren.

Nachdem nun einige Vergleichsbeispiele aus England und Frankreich vorgestellt wurden, ist nicht ganz verständlich, warum José Camon Aznar meint, mit dem Portrait der Marquesa de Santa Cruz – in dem er eine unausweichliche Dissonanz zwischen Repräsentation und Darstellung als mythologische Figur sieht – sei ein neuer ikonographischer Typ entstanden.¹⁶⁵

In diesem Kontext ist es unerlässlich, einen Blick auf das Werk von Jacques Louis David zu werfen. Vor allem sein Portrait *Madame Récamier* (1810; Abb. 37) wird in der Literatur mit Goyas Portrait der Marquesa de Santa Cruz in Verbindung gebracht. Anhand eines Briefwechsels lässt sich vermuten, dass David das Portrait bereits um 1800 begonnen hat. Jeanne-Françoise-Julie-Adéleide Bernard heiratete 1793 den wesentlich älteren Bankier Jacques Récamier und unterhielt einen Salon, in dem auch Kritiker Napoleons verkehrten, bis sie 1811 aus Paris verbannt wurde.¹⁶⁶ Das Bild ist großformatig (174x224 cm). Madame Récamier liegt auf einem Canapé, das zur Gänze abgebildet ist, ihr Körper ist vom Betrachter weg zur Wand gedreht, ihr auf zwei Rollen gestützter aufrechter Oberkörper unterliegt einer leichten Drehung, da sie sich mit dem Kopf zum Betrachter wendet und diesen anblickt. Der feine Stoff des Chemisekleids gleitet in feinen Falten kaskadenartig über das Canapé zu Boden. Ein Lichtständer steht oberhalb, zu ihren Füßen befindet sich ein Tischchen¹⁶⁷, ansonsten gibt es kein Beiwerk, was das Bild schlicht und elegant wirken lässt. Der Hintergrund ist dunkel abgestuft, dennoch ist ein klares Raumgefüge zu erkennen. Das Licht fällt von vorne schräg in das Bild, sodass das Canapé starke Schatten wirft.

Das Portrait *Alexandrine Thérèse Nardot*, Comtesse Daru (1810; Abb. 38) war jener seltener Fall, dass David aufgrund eines persönlichen Anliegens malte. Die Comtesse sitzt in einem tief dekolletierten, weißen Seidenkleid auf einem breiten

¹⁶⁵ Aznar 1981, Band 3, S. 150.

¹⁶⁶ Michel 1989, S. 356.

¹⁶⁷ Das Tischchen wurde 1826 vom Musée du Louvre gekauft; Michel 1989, S. 356.

Mahagonisessel, dessen Armlehnen dem Zeitgeschmack entsprechend mit Bronzesphinxen, geschmückt sind. Die Größe des Sessels ermöglicht es ihr, sich leicht nach links zu wenden. Um ihren Hals trägt sie eine Kette mit großen Smaragdstenen, die mit dem grün-gemusterten Seidentuch farblich harmoniert; ihr Kopf ist mit zum Kleid passenden weißen Blumen geschmückt. Sie blickt den Betrachter mit einem dezenten Lächeln an.¹⁶⁸

Wie Goya verzichtet David auf idealisierte Gesichtszüge, das Antlitz der Comtesse Daru und jenes von Julie Récamier sind individualisiert. Es fällt auf, dass die Körperhaltung und -sprache immer natürlich sind, welche bei Goya jedoch nicht selten ins Posierende übergehen. Während Davids Bilder ein deutliches Raumgefühl vermitteln, das in der Lage ist die Figur zur Entfaltung zu bringen und durch den klaren Lichteinfall bei jedem Detail eine brillante Oberflächengestaltung schafft, so ist dies bei Goya nur partiell vorhanden, denn zweitrangige Bildelemente bleiben oft diffus. Dies betrifft vor allem den Hintergrund. Auch das Raumgefüge bleibt bei Goya oft unklar. In diesem Punkt unterscheidet er sich nicht nur von David, sondern auch von Velázquez. Dieser verzichtet im Spätwerk auch auf Beiwerk und bevorzugt einen neutralen Hintergrund, aber durch eine meisterhafte Handhabung der Lichteffekte werden die Portraitierten überzeugend in den Raum eingebettet. Bei Goya fehlt diese deutlich festgelegte Beziehung zum Raum.¹⁶⁹ Auch bei Mengs passt die räumliche Positionierung aller Teile, bei Goya schwanken sie, sodass eine eigentümliche Unruhe entsteht. Während bei Mengs vom ersten Augenblick des Betrachtens an alles da ist, bekommt der Betrachter bei Goya das Gefühl, dass eventuell etwas nicht richtig ist oder fehlt.¹⁷⁰

Zu guter Letzt wird im Zusammenhang mit dem Portrait der Marquesa de Santa Cruz auch Édouard Manets *Olympia* (1863) genannt. Nach dem Vorbild von Tizians *Venus von Urbino* stellte Manet eine nackte junge Dame dar, die auf einem Bett liegt, seine Darstellung ließ allerdings keine Zweifel offen, dass er eine Prostituierte darstellte. Das Halsband, der Armreifen und die leichten Schuhe unterstreichen die Nacktheit.

¹⁶⁸ Bordes 2005, S. 163 f.

¹⁶⁹ Licht 2001, S. 304.

¹⁷⁰ Ortega y Gasset 1955, S. 267.

Der Hund, welcher Treue symbolisiert, ersetzte Manet durch eine Katze, die für Freiheit stand. Dementsprechend groß war der Schock der Öffentlichkeit.¹⁷¹ Aufgrund dieser Art der Repräsentation lässt sich auch Goyas Werk die *Nackte Maja* als Vorbild zum direkten Vergleich heranziehen, der Marquesa de Santa Cruz wird jedoch eine ganz andere Rolle zugewiesen: Sie ist keine Göttin wie bei Tizian, sondern einfach eine leicht bekleidete begehrtenswerte Dame, aber noch keine Prostituierte, wie es Manets *Olympia* ist.¹⁷²

¹⁷¹ Rubin 2010, S. 88f.

¹⁷² Hadjinicolaou 1997, S. 306.

7. Das bürgerliche Portrait

Um die Portraits der Marquesa de Santa Cruz und der Marquesa de Villafranca in einem umfassenden Kontext darstellen zu können, ist es unerlässlich, auf Goyas weitere Entwicklung in der Portraitmalerei von Frauen einzugehen.

Abgesehen vom Portrait der Duquesa de Abrantes (Abb. 25) gibt es in Goyas Werk nach 1805 keine weiteren nennenswerten Portraits von Aristokratinnen. Es ist anzunehmen, dass die Gründe dafür in der politischen Situation (siehe Kapitel 2.a.) lagen, welche mit sich brachte, dass sich die Auftragssituation verschlechterte.

Die Portraits von Thérèse-Louise de Sureda (1804; Abb. 39),¹⁷³ Francisca Sabasa y García (1804; Abb. 40),¹⁷⁴ Isabella Porcel (1804; Abb. 41)¹⁷⁵ und einer Frau mit *mantilla* und Fächer (1805; Abb. 42)¹⁷⁶ sind repräsentative Beispiele dafür, dass Goya jene Errungenschaften, welche er im Laufe seiner Portraitmalerei entwickelt hatte, nun erneut zu einem Höhepunkt bringen konnte, diesmal im Portrait von bürgerlichen Frauen.

Das Portrait der in Frankreich geborenen Thérèse-Louise de Sureda ist ein Pendant zu dem Portrait ihres Mannes Bartolomé Sureda y Miserol. Goya übernimmt dieses, bisher aristokratischer Repräsentation vorbehaltene, Schema nun für ein bürgerliches Paar. Sureda war ein familiärer Spitzname, ihr eigentlicher Familienname lautete Chapronde Saint Amand. Ihr Mann war Ingenieur und Direktor der Porzellanmanufaktur, der Goya wahrscheinlich mit den neuesten Drucktechniken des Aquatinta-Verfahrens vertraut gemacht hatte. Vermutlich fertigte Goya die Portraits der Eheleute aus Dankbarkeit an.¹⁷⁷ Aufgrund des eleganten französischen Sessels mit kostbarem Damaststoff, auf dem sie sitzt, und der feinen stofflichen Qualität ihres

¹⁷³ Zu Thérèse-Louise de Sureda: Schuster/Seipl 2005, S. 226; Tomlinson 1999, S. 170; Valverde 1984, S. 108f; Muller 1993, S. 99-101; Licht 2001, S. 308;

¹⁷⁴ Zu Francisca Sabasa García: Gantner 1974, S. 101; Tomlinson 2002, S. 201.

¹⁷⁵ Zu Isabella Porcel: Gantner 1974, S. 102; Carr-Gomm 2005, S. 35; Schuster/Seipl 2005, S. 144; Tomlinson 2002, S. 185f; Licht 2001, S. 308.

¹⁷⁶ Zur Frau mit *mantilla* und Fächer: Tomlinson 2002, S. 187 ff; Gassier/Wilson 1971, S. 224 f.

¹⁷⁷ Schuster/Seipl 2005, S. 226.

Kleides, lässt sich schließen, dass die Portraitierte jedenfalls der oberen Schicht des Bürgertums angehörte. Die Körpersprache fällt besonders auf: Die aufrechte Haltung, die durch den Sessel unterstützt wird, das schräge Aufstützen, der fesselnde Blick der dunklen Augen und die unordentlichen Stirnfransen zeigen eine selbstbewusste Frau, die möglicherweise genau so ausgesehen haben könnte. Jegliche Unsicherheit und Maskenhaftigkeit liegen fern.

Ähnlich verhält es sich bei dem Portrait von Isabella Porcel. Goya malte die Frau seines Freundes Antonio Porcel, einem Regierungsbeamten, der Mitstreiter von Jovellanos und Protegé von Godoy war, vermutlich aus Dankbarkeit für seine Gastfreundschaft, welche ihm bei einem Aufenthalt in Granada zuteil wurde.¹⁷⁸ Isabella Porcel blickt den Betrachter zwar nicht an – sie dreht ihren Kopf nach links, während ihr Körper nach rechts gewandt ist, ihre Arme sind abgewinkelt – dennoch vermittelt Goya ein dynamisches Bild einer Frau, das den Betrachter fesselt. Sie wird gleichzeitig als Inbegriff der spanischen Weiblichkeit gesehen: In der Tracht der *maja* gekleidet umfängt die *mantilla*, in groben Pinselstrichen gemalt, ihren üppigen Körper. Gleichzeitig kann darin ein Beispiel dafür gesehen werden, wie sich der *majismo* noch im 19. Jahrhundert aufrecht erhielt.

Auch das Portrait von Sabasa García, stellt eine junge Frau des Bürgertums, wahrscheinlich eine Nachbarin Goyas, dar, deren offizieller Name García Pérez de Castro war. Röntgenaufnahmen des Bildes zeigen, dass Goya die Leinwand wieder verwendete, ein Arm und ein Teil eines Empirekleids sind zu erkennen. Goya entschloss sich beim Portrait von Sabasa García jedoch zu einer Darstellung mit einer *mantilla*.¹⁷⁹ In seitlicher Haltung zum Betrachter gedreht, blickt sie diesem, sehr ähnlich wie Marie-Thérèse Sureda, mit dunklen Augen, ungeordneten Stirnfransen und stolzer Haltung entgegen.

Zu guter Letzt sei an dieser Stelle noch das Portrait einer Frau mit *mantilla* und Fächer erwähnt. In der älteren Literatur wird vermutet, dass es sich um die Frau des

¹⁷⁸ Carr-Gomm 2005, S. 35.

¹⁷⁹ Valverde 1984, S. 108; Muller 1993, S. 99.

Buchhändlers Antonio Bailó handelt, der in Goyas Nachbarschaft einen Laden betrieb und zu Goyas Freunden zählte. 1814 sagte er vor dem Inquisitionstribunal zugunsten Goyas aus, weshalb Goya das Portrait vermutlich als Geste der Dankbarkeit anfertigte.¹⁸⁰ In der neueren Forschung wird die Zuschreibung jedoch in Zweifel gezogen, möglicherweise handelt es sich um die Schwester der Verlobten von Goyas Sohn Javier.¹⁸¹ Die Portraitierte ist mit einer Spitzenmantilla und mit Seidenhandschuhen dargestellt, die in Weiß gehalten sind und mit dem Dunkel des Kleides, der Haare und Augen und des Hintergrund kontrastieren. *Mantilla* und Handschuhe stehen in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander, sodass ein harmonischer Bildeindruck entsteht. Auch hier werden Ruhe und ein sicheres Auftreten vermittelt.

Den ausgewählten vier Portraits ist die Malweise gemeinsam, große Pinselstriche – wie die blau-grün-roten und dunklen Flecken, mit denen Goya den changierenden Stoff des Kleides von Thérèse-Louise de Sureda darstellt und die schwarzen Striche der *mantilla* von Isabella Porcel – treffen auf feine und kontrollierte, welche das Gesicht und stoffliche Einzelheiten genau definieren. Weiters vermitteln alle vier Portraits die Verkörperung des spanischen Frauenideals und erinnern an Velázquez' Portrait einer Dame mit dem Fächer (Abb. 9), welches immerhin fast 200 Jahre älter ist. Vor dunklem Hintergrund präsentiert Goya die Frauen in bürgerlicher Schlichtheit sowie mit einem gewissen Stolz und einer Sicherheit, welche bei der Marquesa de Villafranca und der Marquesa de Santa Cruz fehlen. Die ausdrucksvolle Körpersprache, die individualisierten Gesichter, die sprechenden Blicke und der Verzicht auf jegliches Beiwerk sind jene Kriterien, welche sich schon im Portrait der Duquesa de Osuna und in jenem der Duquesa de Alba finden und nun wieder aufleben.

¹⁸⁰ Hofmann 1980, S. 327, Tomlinson 2002, S. 201.

¹⁸¹ Tomlinson 2002, S. 201.

8. Schlussbetrachtung

Ausgangspunkt dieser Arbeit war die Untersuchung der Besonderheiten der auf den ersten Blick aus Goyas Werk hervorstechenden Portraits der Marquesa de Villafranca und der Marquesa de Santa Cruz. Bei beiden Portraits verwendete Goya eine andere Formensprache und Darstellungsweise, als bei seinen bisherigen Portraits von adeligen Frauen.

Nach einer kurzen Darstellung des politischen Hintergrundes, Goyas Leben und der gesellschaftlichen Situation zu Goyas Zeiten, wurde auf die Entwicklung von Goyas Portraitmalerei eingegangen. Im Zuge dessen wurden jene Kriterien ausgearbeitet, welche für Goyas weitere Portraitmalerei richtungsweisend sind.

Durch den Vergleich des Portraits der Marquesa de Pontejos mit Francois Bouchers *Madame de Bergeret* und Thomas Gainsboroughs *The Honorable Mrs. Graham* wurde dargestellt, dass sich Goya schon von Beginn an von der barocken Darstellungsweise zu distanzieren begann. Zwar stellte Goya die Marquesa der Tradition entsprechend in einem Garten dar, dieser wirkt jedoch bühnenhaft. In steifer Körperhaltung steht die Marquesa in dieser Kulisse ohne mit ihr verbunden zu sein. Sie wirkt wie eine zerbrechliche junge Dame, die sich möglicherweise nicht wohl in ihrer Haut fühlt und an jene Isolation erinnert, welche im Portrait der Condesa de Chinchón so ergreifend ist.

Die Duquesa de Osuna präsentierte Goya auch in einem kostbaren, virtuos gemalten Kleid, an dem man erkennt, dass es sich um eine wohlhabende Frau handelt. Die Körpersprache ist sicher und elegant. Ihre Gesichtszüge sind nicht geschönt, wie es der Tradition des Rokokos entsprach, sondern einer reiferen Frau entsprechend charakteristisch ausgeführt. Man erkennt eine intelligente Frau, zu deren Darstellung Goya kein Beiwerk braucht. Der Hintergrund hat keine Bedeutung mehr, er ist wie bei Velázquez dunkel gehalten, wodurch die Konzentration somit auf die Dargestellte gerichtet wird.

Die Duquesa de Alba portraitierte Goya ähnlich wie die Duquesa de Osuna in prachtvoller Kleidung und mit individualisierten Gesichtszügen. Sowohl im Portrait in Weiß als auch in jenem als *maja*, beherrscht sie mit dominanter Körpersprache und festem Blick das Bild.

Mit dem Portrait der Condesa de Chinchón erreichte Goya gewissermaßen einen Höhepunkt seiner Portraitmalerei.¹⁸² Er kannte die Marquesa seit ihrer Kindheit und malte ein einfühlsames Portrait, er konzentriert sich vollkommen auf das Wesen der Portraitierten und charakterisierte diese durch Blick und Körpersprache. Isoliert sitzt sie in einem dunklen Raum, scheu zur Seite blickend. Sogar das Kleid ist schlicht gemalt, es gibt keine Hinweise darauf, dass sie mit dem mächtigsten Mann Spaniens verheiratet wurde und nach der Königin die höchste Dame der Monarchie war.

In den Portraits der Marquesa de Villafranca und der Marquesa de Santa Cruz bediente sich Goya zwar einer neuen Formensprache, es fällt jedoch auf, dass durch die Einflüsse des aus Frankreich kommenden klassizistischen Stils Goyas Errungenschaften nicht weitergeführt wurden. Die Charakterisierung der Dargestellten findet weniger durch Gesichtsausdruck und Körpersprache statt. Die Marquesa de Villafranca wird im Moment des Malens dargestellt, ihr ist Blick jedoch verhältnismäßig leer. Palette, Pinsel und Staffelei weisen eher auf ihre Funktion hin. Die Marquesa de Santa Cruz liegt mit allegorischen Attributen versehen als Personifikation der Musik auf einem Canapé. Im Vergleich mit Werken etwa von Jean-Marc Nattier, George Romney und Joshua Reynolds und Jacques L. David wird jedoch bald klar, dass Goya hier nichts Neues erfunden hat. Man könnte die Frage stellen, ob nun die Marquesa de Villafranca und die Marquesa de Santa Cruz nicht wieder als Repräsentantinnen einer Klasse, wie bei Gainsborough, gesehen werden können.

Es scheint, als wäre Goya bei der Repräsentation von aristokratischen Damen gewissermaßen in eine Sackgasse geraten. Die Annahme kann auch dadurch bekräftigt werden, dass es im Umfeld der Portraits der Marquesa de Villafranca und

¹⁸² Im selben Jahr, 1800, entstand auch das berühmte Familienbildnis von König Carlos IV.

der Marquesa de Santa Cruz keine nennenswerten Portraits von adeligen Frauen gibt. So malte er beispielsweise um 1809 die Marquesa de Santiago als *maja* und die Marquesa de Monte Hermoso in einem Chemisekleid, mit einer Blume in der Hand und ließ sie beide steif in einer freien Landschaft posieren.

Goyas Innovationen in der Portraitmalerei finden jedoch auf neue Weise eine Fortsetzung. Mit den Portraits von Thérèse-Louise de Sureda, Francisca Sabasa y García, Isabella Porcel und einer Frau mit *mantilla* und Fächer schafft Goya im kleineren Format des Portraits von bürgerlichen Frauen beeindruckende Darstellungen von jungen Frauen. Die Portraitierten stehen nun wieder in einem klaren Verhältnis zum Raum, keinerlei Unsicherheit ist vorhanden. Ihre Körpersprache und ihr Blick sind selbstbewusst, die Gesichter unverwechselbar individualisiert, in ihnen wird die Verkörperung des spanischen Frauenideals gesehen.

Goya, der sich 1792 in seiner Akademiekritik von den Regeln der Malerei lossagte¹⁸³ und von der Welt des Barocks immer mehr zu distanzieren begann, setzte somit – unterstützt durch den gesellschaftlichen Wandel – die Weichen für ein neues Verständnis in der Portraitmalerei des 19. Jahrhunderts.

¹⁸³ Hofmann 2005, S. 105.

Literaturverzeichnis

Aznar 1981

José Camon Aznar, Francisco de Goya, 3 Bände, Zaragoza, 1981.

Beruete y Moret 1916

Aureliano de Beruete y Moret, Goya. Pintor de retratos, Madrid, 1916.

Bordes 2005

Philippe Bordes, Jacques Louis David. Empire to the Exile, Kat. Ausst., Los Angeles, 2005.

Brown 1959

Richard F. Brown, Goya's portrait of the Marquesa de Santa Cruz, *in*: Bulletin of the Art Division, Los Angeles, 1958, S. 3-26.

Busch 2006

Werner Busch, Goyas Portrait der Marquesa de Villafranca als Portraitierende, *in*: Steffen Bogen, Wolfgang Brassat, David Ganz (Hg.), Bilder, Räume, Betrachter, Berlin, 2006. S. 131-139.

Carr-Gomm 2005

Sarah Carr-Gomm, Francisco de Goya, London, 2005.

Checa 2008

Fernando Checa, Velázquez. The complete Paintings, Brügge, 2008.

Chrisman-Campbell 2006

Kimberly Chrisman-Campbell, Goya. Images of Fashion, *in*: Woman's Art Journal, Vol 26. No.2 (Autumn 2005-Winter 2006), S. 46-50.

Christie 1986

The Marquesa de Santa Cruz by Goya, Christie, Manson & Woods, Kat. Verst., London, 1986.

Cormack 1991

Malcom Cormack, The Paintings of Thomas Gainsborough, Cambridge, 1991.

Diéz 2004

José Luis Diéz, El retrato español del siglo XIX., *in*: Javier Pérez, El retrato español. Del Greco a Picasso, Madrid, 2004. S. 250-252,

Fitz-Gerald 1956

Xaviere Desparmet Fitz-Gerald, Goya, Stuttgart, 1956.

Gállego 1997

Julián Gállego, La figura de la maja desde Goya hasta Zuloaga, *in*: La mujer en el arte español, Madrid, 1997, S. 325-339.

Gantner 1974

Joseph Gantner, Goya. Der Künstler und seine Welt, Berlin, 1974.

García Romeu 1992

Emilia García Romeu (Hg.), Goya, Kat. Ausst., Zaragoza, 1992.

Gassier/Wilson 1971

Pierre Gassier/Juliet Wilson, Francisco Goya, Leben und Werk, Freiburg, 1971.

Glendinning 1974

Nigel Glendinning, Goya and England in the Nineteenth Century, *in*: The Burlington Magazine, Vol.106, No. 730 (Jan., 1964), S. 4-14.

Glendinning 2004

Nigel Glendinning, Goya y el retrato español del siglo XVIII, *in*: Javier Pérez, El retrato español, Del Greco a Picasso, Madrid, 2004, S. 230-263.

Gudiol 1970

José Gudiol, Goya. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas, 4 Bände, Barcelona, 1970.

Gudiol 1971

José Gudiol, Goya. Biography, analytical Study and Catalogue of his Paintings, 4 Bände, New York, 1971.

Hadjinicolaou 1997

Nicos Hadjinicolaou, El deseo erótico en la obra de Goya, *in*: La mujer en el arte español, Madrid, 1997, S. 297-307.

Held 1964

Jutta Held, Farbe und Licht in Goyas Malerei, Berlin, 1964.

Held 1987

Jutta Held, Francisco de Goya, Hamburg, 1987.

Helman 1964

Edith Helman, Identity and Style in Goya, *in*: The Burlington Magazine, Vol. 106, No. 730 (Jan., 1964), S. 30- 37.

Hofmann 1980

Werner Hofmann (Hg.), Goya und das Zeitalter der Revolution, Kat. Ausst., Hamburg, 1980.

Hofmann 2005

Werner Hofmann, Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, München, 2005.

Hughes 2004

Robert Hughes, Goya, München, 2004.

Iglesias 2001

Carmen Iglesias, Las mujeres españolas de finales del siglo, *in*: Francisco Calvo Serraller, Goya y la imagen de la mujer, Museo del Prado, Madrid, 2001, S. 53-83.

Justi 2006

Carl Justi, Velázquez und sein Jahrhundert, New York, 2006,

Klingender 1978

F.D. Klingender, Goya in der demokratischen Tradition Spaniens, Berlin, 1978.

Licht 2001

Fred Licht, Goya, München, 2001.

López Rey 1959

Lopez-Rey, Leserbrief in der Gazette des Beaux Arts LIX., 1959, S. 287-288.

López Rey 1996

José López Rey, Velázquez, 2 Bände, Köln, 1996.

Luna 1996

Juan. L. Luna (Hg.), Goya 250 Aniversario, Kat. Ausst., Madrid, 1996.

Mannings 2000

David Mannings, Sir Joshua Reynolds. A complete Catalogue of his Paintings, London 2000.

Marqués 2000

Manuela M. Marqués (Hg.), Goya y la pintura española del siglo XVIII, Kat. Ausst., Madrid, 2000.

Mayer 1921

August L. Mayer, Goya als Frauenmaler in Kunst und Künstler *in*: Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, Heft 12, 1921, S. 415-423.

Mayer 1923

August L. Mayer, Francisco de Goya, München, 1923.

Michel 1989

Régis Michel (Hg.), David contre David, Kat. Ausst., Paris, 1989.

Moran Turina 1990

Miguel Moran Turina, La imagen del rey Felipe V y el arte, 1990 Madrid

Muller 1993

Priscilla E. Muller, Goya's portrait of Sabasa García, *in*: The Burlington Magazine, Vol.135, No.1079 (Feb., 1993), S. 99-101.

Myssok 2007

Johannes Myssok, Antonio Canova. Die Erneuerung der klassischen Mythen in der Kunst um 1800, Petersberg, 2007.

Navarro 1996

Arturo Ansón Navarro, Bayeu y el retrato, *in*: Francisco Bayeu 1734-1795, Kat. Ausst., Zaragoza, 1996, S. 101-108.

Ortega y Gasset 1955

José Ortega y Gasset, Velázquez und Goya, Beiträge zur spanischen Kulturgeschichte, Stuttgart, 1955.

Pérez Sanchez 1989

Alfonso E. Pérez Sánchez, Eleanore A. Sayre, Goya and the Spirit of Enlightenment, Kat. Ausst., Boston, 1989.

Pichler 1999

Wolfram Pichler, Schmutz und Schminke *in*: Neue Rundschau, 11, 1999, 4, Frankfurt 1999, S. 112-130.

Pichler/Ubl 2005

Wolfram Pichler/Ralph Ubl, Aus dem Portrait gefallen, *in*: Peter-Klaus Seipl (Hg.) Goya. Prophet der Moderne, Kat. Ausst., Berlin, 2005, S 51-59.

Pons 2008

Salvador Salort Pons, Diego Velázquez, Madrid, 2008.

Ribeiro 2002

Aillean Ribeiro, Fashioning the Feminine, *in*: Janis A. Tomlinson, Goya, Images of Women, Washington, 2002, S. 71-85.

Ripa 1766

Cesare Ripa, Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa, 4 Bände, Perugia, 1766.

Roettgen 1999/2003

Steffi Roettgen, Anton Raphael Mengs, 2 Bände, München, 1999-2003.

Rubin 2010

James H. Rubin, Manet. Initial M, Hand and Eye, Paris, 2010.

Sánchez-Cantón 1952

Francisco Javier Sánchez Cantón, Un cuadro en el equipaje del rey José, 1952 in Archivo español de arte, No. 87, 1952, S. 85 ff.

Schulz 2003

Andreas Schulz, Goya's Portrait's of the Duchess of Osuna: Fashioning Identity in Enlightenment Spain, *in*: Melissa Hyde (Hg.), Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe, Aldershot, 2003.

Schuster/Seipl 2005

Peter-Klaus Schuster/Wilfried Seipl (Hg.), Goya Prophet der Moderne, Kat. Ausst., Berlin, 2005.

Serraller 2001

Francisco Calvo Serraller, Goya y la imagen de la mujer, Kat. Ausst., Madrid, 2001.

Sureda 2008

Joan Sureda, Goya e Italia, Kat. Ausst., 2 Bände Zaragoza, 2008.

Thiemann 2002

Birgit Thiemann, Spanische Kleidung im 18. Und 19. Jahrhundert: Goya und darüber hinaus, *in*: Siegfried Müller, Kleider machen Politik. Zur Repräsentation von Nationalstaat und Politik durch Kleidung in Europa vom 18. Bis zum 20. Jahrhundert, Oldenburg, 2002, S. 69-76.

Tomlinson 1999

Janis Tomlinson, Francisco Goya y Lucientes, London, 1999.

Tomlinson 2002

Janis A. Tomlinson, Goya. Images of Women, Washington, 2002.

Trapier 1955

Elizabeth du Gué Trapier, Goya. A Study of his Portraits 1797-99, New York, 1955.

Valverde 1984

Jose Valverde, El retrato de Doña Sabasa Garcia por Goya, *in*: Revista de arte, Madrid, 1984, S. 108-109.

Waldmann 1998

Susann Waldmann, Goya und die Herzogin von Alba, München, 1998.

Young 1972

Eric Young, An unpublished letter from Goya's old Age, Burlington Magazine, Vol. 114, No. 833, (August 1972), S. 58-59.

Zens 2004

Herwig Zens (Hg.), Francisco de Goya. Briefe an Martin Zapater, Weitra, 2004.

Abbildungsverzeichnis

Wenn nicht anders vermerkt, handelt es sich um Werke von Francisco de Goya.



Abb. 1: Marquesa de Villafranca, 1804, 195x126 cm, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 2: Marquesa de Santa Cruz, vor 1805, 126,5x207,6 cm, Öl auf Leinwand, unbekannter Aufenthaltsort.



Abb. 3: Marquesa de Santa Cruz, 1805, 130x210 cm, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 4: Nadie se conoce, Caprichos Nr. 6, 1797-98, 22x16 cm, Aquatinta/Radierung, private Sammlung, Paris.

Abb. 5: Selbstportrait im Studio, 1791, 42x28 cm, Öl auf Leinwand, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Abb. 6: Duquesa de Osuna, 1785, 104x80 cm, Öl auf Leinwand, Fundación Bartolomé March, Palma de Mallorca.

Abb. 7: Duque de Alba, 1795, 195x126 cm, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid.





Abb. 8: Familie des Duque de Osuna, 1788, 225x174 cm, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 9: Diego Velázquez, Dame mit Fächer, ca. 1635, 92,8x68,5 cm, Öl auf Leinwand, Wallace Collection, London.



Abb. 10: Anton Raphael Mengs, María Luisa de Parma, 1765, 38x48 cm, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 11: Marquesa de Pontejos, 1785, 210x126,4 cm, Öl auf Leinwand, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 12: Francois Boucher, Madame de Bergeret ca.1766, 143.5x105.4 cm, Öl auf Leinwand, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 13: Thomas Gainsborough, The Honourable Mrs Graham, 1775-77, 237x154 cm, Öl auf Leinwand, National Gallery of Scotland, Edinburgh.



Abb. 14: Duquesa de Alba in Weiß, 1795, 194x130 cm, Öl auf Leinwand, Colección Alba, Palacio de Liria, Madrid.



Abb. 15: Duquesa de Alba in Schwarz, 1797, 210x149 cm, Öl auf Leinwand, Hispanic

Society of America, New York.



Abb. 16: Königin María Luisa in *mantilla*, 1799, 210x130 cm, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid.

Abb. 17: Familie von Don Luis, 1784, 248x330 cm, Öl auf Leinwand, Fundación Magnani-Rocca, Parma.



Abb. 18: Kinderportrait der Condesa de Chinchón, ca. 1783, 135x118 cm, Öl auf Leinwand, National Gallery of Art, Washington.

Abb. 19: Condesa de Chinchón (sitzend), 1800, 216x 144 cm, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid.





Abb. 20: Condesa de Chinchón (stehend), 1797, 220x140 cm, Öl auf Leinwand, Galleria degli Uffizi, Florenz.

Abb. 21: Manuel Godoy, 1801, 180x267 cm, Öl auf Leinwand, Real Academia de San Fernando, Madrid.



Abb. 22: Condesa de Haro, 1802-3, 59x36 cm, Öl auf Leinwand, Privatsammlung, Madrid.

Abb. 23: Condesa de Fernán Núñez, 1803, 217x137, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.



Abb. 24: Joaquina Candado, 1802-4, 169x118,3 cm, Öl auf Leinwand, Museo de Bellas Arts, Valencia.

Abb. 25: Condesa de Abrantes, 1816, 92x70 cm Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid.

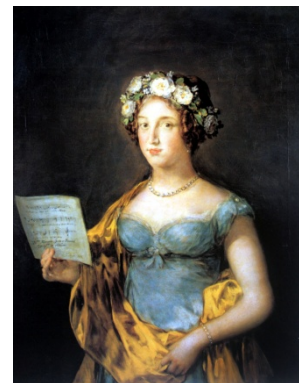




Abb. 26: Aegidius Saedeler, Gedenkblatt des Bartholomäus Spranger, 1600, 295 x 423 mm, Kupferstich.

Abb. 27: Francisco Bayeu, Doña Mariana de Urriés y Pignatelli, 1765-1767, 115x 88 cm, unbekannter Aufenthaltsort.



Abb. 28: Thomas Gainsborough, Anne Ford, later Mrs. Philip Thicknesse, 1760, 170x135 cm, Öl auf Leinwand, Art Museum, Cincinnati.



Abb. 29: Tizian, Venus mit dem Orgelspieler, nach 1550, 136x220 cm, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 30: Diego Velázquez, Venus mit dem Spiegel, 1644-48, Öl auf Leinwand, 122.5x177 cm, National Gallery, London.

Abb. 31: Jean-Marc Nattier, Marquise de Pompadour als Diana, 1746, 102x82 cm, Öl auf Leinwand, Château de Versailles.



Abb. 32: Jean-Marc Nattier, Carlotta Frederika Sparre als Nympe der Diana, 1741, 64x53, Öl auf Leinwand, National Gallery of Ireland, Dublin.



Abb. 33: George Romney, Lady Hamilton als Bacchantin, 1785, unbekannter Aufenthaltsort.



Abb. 34: Joshua Reynolds, Mrs. Siddons als Muse der Tragödie, 1783, 236,2x146 cm, Öl auf Leinwand, The Huntington, San Marino, Kalifornien.



Abb. 35: Joshua Reynolds, Mrs Hale als Euphrosyne, 1762-65, 236x146, Öl Leinwand, Harewood House, Leeds.



Abb. 36: Antonio Canova, Paolina Borghese, 1804-08, 160x192 cm, Villa Borghese, Rom.



Abb. 37: Jacques L. David, Madame Récamier, 1801, 174x224 cm, Öl auf Leinwand, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 38: Jacques L. David, Alexandrine Thérèse Nardot, Comtesse Daru, 1810, 82x65 cm, Öl auf Leinwand, Frick Collection, New York.



Abb. 39: Thérèse-Louise Sureda, 1804, 120x79 cm, Öl auf Leinwand, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 40. Francisca Sabasa y García, 1804, 71x58 cm, Öl auf Leinwand, National Gallery of Art, Washington.

Abb. 41: Isabella Porcel, 1804, 82x54,6 cm, Öl auf Leinwand, National Gallery, London.



Abb. 42: Frau mit *mantilla* und Fächer/Frau des Buchhändlers, 1805, 110x78 cm, Öl auf Leinwand, National Gallery of Art Washington.



Quellenverzeichnis

Abb. 1:

http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:La_marquesa_de_Villafranca.jpg

letzter Zugriff: 29.5.2012, 21:37.

Abb. 2: Richard F. Brown, Goya's portrait of the Marquesa de Santa Cruz, Bulletin of the Art Division, Los Angeles, 1959, S. 3.

Abb. 3: Alfonso E. Pérez Sánchez, Eleanore A. Sayre; Goya and the Spirit of Enlightenment, Boston, 1989, S. 149.

Abb. 4: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nadie_se_conoce.jpg?uselang=es

letzter Zugriff: 29.5.2012, 21:40.

Abb. 5: Julian Bell, Five Hundred Self-Portraits, New York 2000 S. 247. (<http://www.prometheus-bildarchiv.de/>)

Abb. 6: Robert Hughes, Goya, München, 2004, S. 131.

Abb. 7: Robert Hughes, Goya, München, 2004, S. 170.

Abb. 8: Alfonso E. Pérez Sánchez, Eleanore A. Sayre; Goya and the Spirit of Enlightenment, Boston, 1989, S. 39.

Abb. 9: José López-Rey, Velázquez Werkverzeichnis, Köln, 1996. S. 197. (<http://www.prometheus-bildarchiv.de/>)

Abb. 10:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria_Luisa_de_Parmal.jpg?uselang=es

letzter Zugriff: 31.5.2012, 21:22.

Abb.11:

http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Francisco_de_Goya_y_Lucientes_063.jpg&filetimestamp=20071206123557

letzter Zugriff: 31.5.2012, 21:28.

Abb. 12: http://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Francois_boucher_madame_bergeret.jpg

letzter Zugriff: 31.5.2012, 21:32.

Abb. 13: <http://www.nationalgalleries.org/collection/artists-a-z/G/3363/artistName/Thomas%20Gainsborough/recordId/4934>

letzter Zugriff: 31.5.2012, 21:45.

Abb. 14: Ausst. Kat. Museo del Prado, Goya. Truth and Fantasy. The small Paintings, Madrid 1994 Abb. 8. (<http://www.prometheus-bildarchiv.de/>)

Abb. 15: Pierre Gassier/Juliet Wilson, Francisco Goya, Leben und Werk, Fribourg, 1971, S. 115.

Abb. 16: Alfonso E. Pérez Sánchez, Eleanore A. Sayre; Goya and the Spirit of Enlightenment, Boston, 1989, S. 77.

Abb. 17: Alfonso E. Pérez Sánchez, Eleanore A. Sayre; Goya and the Spirit of Enlightenment, Boston, 1989, S. 13.

Abb. 18: National Gallery of Art, Washington / Introd. by John Walker and J. Carter Brown. New York : H. N. Abrams, 1979. S. 160, (<http://www.prometheus-bildarchiv.de/>).

Abb. 19: Alfonso E. Pérez Sánchez, Eleanore A. Sayre; Goya and the Spirit of Enlightenment, Boston, 1989, S. 140.

Abb. 20: Gregori, Mina, Uffizien und Palazzo Pitti, Die Gemäldesammlungen von Florenz, München, 1994, S. 571, (<http://www.prometheus-bildarchiv.de/>).

Abb. 21: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Manuel_Godoy_Spain.jpg letzter Zugriff: 5.6.2012, 21:48.

Abb. 22: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Countess_of_Haro_by_Goya.jpg letzter Zugriff: 5.6.2012, 21:53.

Abb. 23: http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Condesa_de_Fernán_Núñez.jpg letzter Zugriff: 5.6.2012, 22:01.

Abb. 24:
http://museobellasartesvalencia.gva.es/index.php?option=com_content&view=article&id=593%3Aretrato-de-dona-joaquina-candado&catid=89%3Agoya-maella-y-lopez&Itemid=123&lang=es letzter Zugriff: 5.6.2012, 22:06.

Abb. 25: José Luis Diez, El siglo XIX en el Prado, Madrid 2007, S. 107, (<http://www.prometheus-bildarchiv.de/>).

Abb. 26: <http://ta.sandart.net/-artwork-900> letzter Zugriff: 5.6.2012, 22:24.

Abb. 27: Arturo Ansón Navarro, Bayeu y el retrato, in: Francisco Bayeu 1734-1795, Centro de exposiciones y congresos, museo e instituto de humanidades Camón Aznar, 1996, S. 103.

Abb. 28: Malcom Cormack, The Paintings of Thomas Gainsborough, Cambridge, 1991.

Abb. 29: Filippo Pedrocco, Tizian, München 2000, S. 235, (<http://www.prometheus-bildarchiv.de/>)

Abb. 30: Lopez-Rey, Velázquez, Köln, 1996, Seite 261, (<http://www.prometheus-bildarchiv.de/>).

Abb. 31: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Jean-Marc_Nattier,_Madame_de_Pompadour_en_Diane_\(1746\).jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Jean-Marc_Nattier,_Madame_de_Pompadour_en_Diane_(1746).jpg) letzter Zugriff: 5.6.2012, 22:49.

Abb. 32: Xavier Salmon, Jean Marc Nattier, Paris 1999, S. 29.

Abb. 33: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:George_Romney_-_Lady_Hamilton_\(as_a_Bacchante\)_3.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:George_Romney_-_Lady_Hamilton_(as_a_Bacchante)_3.jpg) letzter Zugriff: 5.6.2012, 23:06.

Abb. 34: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Mrs_Siddons_by_Joshua_Reynolds.jpg letzter Zugriff: 5.6.2012, 23:14.

Abb. 35: Martin Postel, Joshua Reynolds, The Creation of Celebrity, London 2005, S. 274.

Abb. 36: Licht, Fred. Antonio Canova: Beginn der modernen Skulptur / Aufnahmen von David Finn, München, 1983, S. 279. (<http://www.prometheus-bildarchiv.de/>).

Abb. 37: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Madame_Récamier_painted_by_Jacques-Louis_David_in_1800.jpg&filetimestamp=20050329120223; letzter Zugriff: 15.6.2012, 12:32.

Abb. 38: Philippe Bordes, Jacques Louis David, New Haven, 2005, S. 162.

Abb. 39: <http://www.wikipaintings.org/en/francisco-goya/dona-teresa-sureda>; letzter Zugriff: 15.6.2012, 12:39.

Abb. 40: <http://www.wikipaintings.org/en/francisco-goya/francisca-sabasa-y-garcia-1808>; letzter Zugriff: 15.6.2012, 12:44.

Abb. 41: <http://www.wikipaintings.org/en/francisco-goya/dona-isabel-de-porcel-1806>; letzter Zugriff: 15.6.2012, 12:47.

Abb. 42: <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/3079.htm>, letzter Zugriff: 15.6.2012, 13:00.

Abstract

In dieser Arbeit wird Goyas Portraitmalerie im Hinblick auf die Repräsentation von adeligen Damen untersucht. Nach einem kurzen historischen Überblick über die politische und gesellschaftliche Situation sowie über Goyas Leben, wird die Entwicklung des traditionellen Repräsentationsportraits in Goyas Werk veranschaulicht. Das Portrait der Marquesa de Pontejos und jenes der Duquesa de Osuna sind exemplarisch für Goyas frühe Frauenportraits Mitte der 1780er Jahre. Status und Reichtum werden durch die stoffliche Qualität und kostbaren Details zum Ausdruck gebracht. Dennoch unterscheiden sich die beiden Portraits grundlegend: Während das Portrait der Marquesa de Pontejos noch in der Manier des Rokokos gehalten ist, finden sich im Portrait der Duquesa de Osuna Tendenzen, welche für Goyas Portraitmalerie richtungsweisend sind. Es wird auf die Portraits der Duquesa de Alba eingegangen, welche unter anderem aufgrund der Körpersprache von Bedeutung sind. Im Portrait der Condesa de Chinchón (1800) findet Goyas Portraitmalerie einen Höhepunkt: Ihr Gesicht ist hübsch, jedoch nicht idealisiert, ihr sozialer Status lässt sich an keinem Detail ausmachen, denn jegliches Beiwerk fehlt, Schlichtheit dominiert. Goya konzentriert sich auf den fragilen Charakter, das individuelle Schicksal der Condesa und betont dies eben durch diese Schlichtheit, die bedrängende Isolation durch den schwarzen Hintergrund und die feinen Nuancen in der Körpersprache. Doch diese Entwicklung zeigt eine Zäsur. Mit dem Portrait der Marquesa de Villafranca zeigt Goya eine Aristokratin, die für den Maler posiert und sich als Malende für ein Portrait inszeniert, um auf diese Weise repräsentiert zu werden. Das Beiwerk dient wieder der Charakterisierung. Die Marquesa de Santa Cruz inszeniert sich ebenfalls, doch auf eine andere Weise. Mit den unterschiedlichsten mythologischen Attributen versehen liegt sie als Personifikation der Musik auf einem Canapé. Im Vergleich mit Werken von Francisco Bayeu, Thomas Gainsborough und Jean-Marc Nattier wird jedoch klar, dass Goya hier in einer Tradition steht. Nach 1805 finden sich in Goyas Werk keine weiteren nennenswerten Portraits von Aristokratinnen mehr, mit den Portraits von Thérèse-Louise de Sureda, Francisca Sabasa y García, Isabella Porcel und einer Frau mit *mantilla* und Fächer schafft Goya jedoch qualitätvolle Bilder von bürgerlichen Frauen.

This thesis focuses on Goya's portrait painting representing images of aristocratic women. Having given a brief introduction of the political and social situation as well as of Goya's life, this paper will explain the development of the traditional representational portrait within Goya's work. The portrait of the Marquesa de Pontejos and the Duquesa de Osuna are examples for Goya's early women's portraits in the mid 1780ies. Social class and wealth are expressed by the quality of textile and other valuable accessories. However, these two paintings differ significantly: Whereas the portrait of the Marquesa de Pontejos is kept in the style of Rokoko, in the picture of the Duquesa de Osuna there can be found features characteristic of Goya's further development as an artist. The portraits of the Duquesa de Alba, which are significant not only because of the duchess' body language, will be taken a closer look at. The portrait of the Condesa de Chinchón (1800) represents one peak of Goya's portrait painting: her face is pretty but not idealised, there are no references concerning her social status to be found as decorative accessories are lacking completely, simplicity dominates. Goya focuses on her fragile character and the individual fate of the condesa which he underlines by this very simplicity, the threatening isolation expressed by the dark background and the delicate nuances in her body language. This development, however, leads to a turning point in Goya's art work. With the portrait of the Marquesa de Villafranca Goya shows an aristocratic lady posing as a painter in order to be represented as such. Again, decorative accessories are used as characterisation. The Marquesa de Santa Cruz stages herself too, but in a different way. Decorated with various mythological attributes, she is resting as a personification of the music on a canapé. Looking at the art of Francisco Bayeu, Thomas Gainsborough and Jean-Marc Nattier, it becomes clear that Goya with his portrait painting finds himself in a tradition. After 1805 there are no further portraits of female aristocrats worth mentioning. Nevertheless, with the portraits of Thérèse-Louise de Sureda, Francisca Sabasa y García, Isabelle Porcel and a woman with mantilla and fan Goya produces high quality paintings of bourgeois women.

Lebenslauf

Mag. Elena Maria Stabler

geboren am 05.05.1982

Ausbildung

- seit Oktober 2006 Kunstgeschichtestudium an der Universität Wien
- September 2000 - Juni 2005 Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Wien; Auslandsemester an der Georg-August Universität in Göttingen

Bisherige berufliche Erfahrungen

- seit Februar 2008 Juristin im Büro des Senats der Universität Wien
- Oktober – Dezember 2008 Volontariat am Österreichischen Kulturforum Berlin
- Juni - November 2007 Juristische Sachbearbeiterin bei Dr. Witt&Partner Schwerpunkt Ehe- und Familienrecht
- Jänner - Dezember 2006 Gerichtsjahr (BG II, LG Korneuburg, HG; BG I)
- September - Dezember 2005 Praktikum bei der Außenhandelsstelle der Wirtschaftskammer Österreich in Paris
- November 2003 - Juni 2005 Unterstützende Tätigkeit in einer Rechtsanwaltskanzlei (Mag. Georg Kampas)
- September 2003 Ferialpraxis in der P.S.K. Bawag
- Juli 2002/ September 2001 Ferialpraxis in der Pensionsversicherungsanstalt in der allgemeinen Rechtsabteilung/ in der Abteilung für sozialrechtliche Angelegenheiten

Ehrenamtliche Tätigkeiten

- November 2001 bis Juni 2005 Mitglied der Fakultätsvertretung Jus (Studierendenberatung, Zeitung, Mitglied in diversen Habilitationskommissionen, Mitglied des Fakultätskollegium der juristischen Fakultät)

Sprachen

Englisch, Französisch, Spanisch, Italienisch

Besonderer Dank gilt meinem Betreuer Professor Sebastian Schütze sowie Mag. Daniela Urban LL.M, Andrea Fichtel, Mag. Christine Athanassowa, Mag. Veronika Schindler und Eneko Arza Landaluce.